DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS

PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

HISTORY OF ART

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

6961

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

REDIGIRT

VON

H. E. VON BERLEPSCH.

Bd. 2 Halbl

MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL KUNSTVERLAG A.-G.

1891.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

LIBRARY
JUN 26 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

U
3
N6
B42
no6.1

E. MÜHLTHALER's KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI, MÜNCHEN.

DIE KUNST UNSERER ZEIT.

AUS DEM LEBEN EINER GEIGE

VON

OTTO VON LEITGEB.

Im dunklen Winkel des Ateliers, wo dichte Vorhänge das kalte, harte Nordlicht dämpfen, lag eine alte Geige auf einem noch älteren geschnitzten Stuhle mit hoher Lehne. Sie veränderte fast niemals ihren Platz, und hatte sich in die Lage vollständig eingewöhnt, ja so, dass ein unmuthiges Klingen durch ihren Resonanzboden ging, wenn gerade einmal Jemand sie zur Hand nahm. Ein Prachtstück!» hiess es dann. «Wie schade, dass sie in so barbarischer Weise verstümmelt ist!» Ein viereckig Stück war ihr nämlich aus dem Leibe herausgeschnitten, und Meister Stradivarius selber hätte sie kaum mehr so heilen können, dass ihre schöne, helle Stimme von einst wieder zu gewinnen gewesen wäre. Und sie sang einst schön, die Geige, bezaubernd!

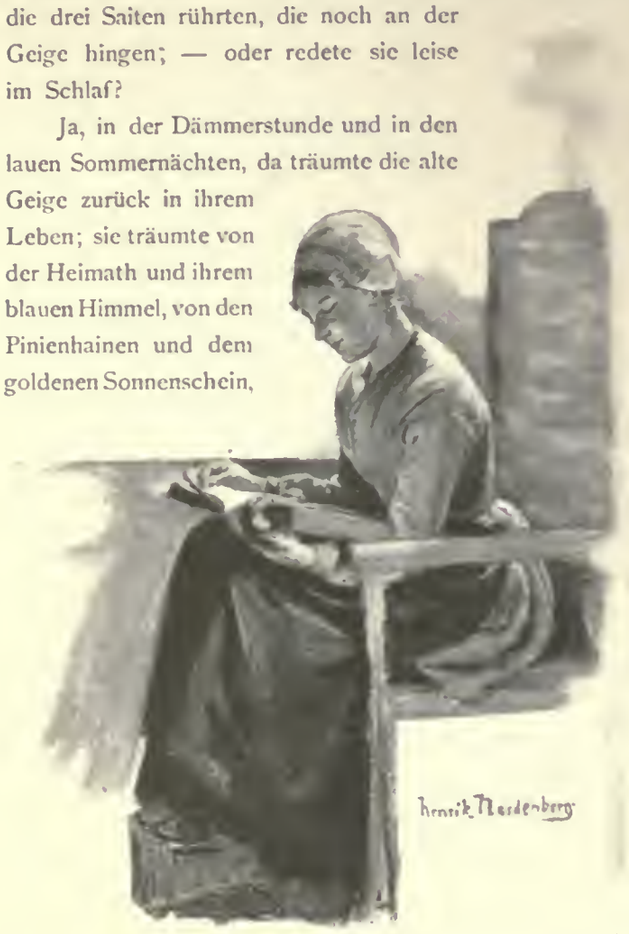
Jetzt lag sie seit Jahren da, stumm. — Ihre Umgebung war ihr genau bekannt, aber verschieden lieb. Gar nicht leiden konnte sie den geschnitzten Faunskopf auf der Stuhllehne oben. Der zog so abscheulich schiefe Mundwinkel und sah immer mit einem so fatalen Lächeln auf sie herab. O, sie wusste, dass sie diese abscheuliche Fratze schon einmal gesehen hatte, in einer unvergesslichen Mondnacht, in der Heimath.

Gerade ihr gegenüber, auf einem Gesimse, stand ein alter Schimmel. Er war wohl auch schon betagt, denn an drei Beinen war der Gyps herabgebröckelt und hatte nur den Draht zurückgelassen. Blos das vierte war noch gesund, wie das manchmal bei so alten Kriegskameraden der Fall ist; er diente nämlich lange Zeit einem Schlachtenmaler (der sich gerne ein wenig martialisch «Bataillen-Maler» nannte) als Modell für den oft gemalten «Kürassier-Angriff», bald «Bei Leipzig», bald aus einem neueren Feldzuge.

Dann gab es noch ganz in ihrer Nähe eine italienische Vase mit phantastischen Figuren. Die liebte sie auch, denn sie erinnerte sie an die Heimath. Im Frühjahr und im Sommer, da füllte eine zarte weibliche Hand die Vase oft mit Blumen in grosser Menge;

dann freute sich die alte Geige. Und ward es dämmerig herin, der Künstler fortgegangen, dann schwebten Blumendüfte durch den Raum, und es war, als ob sich die drei Saiten rührten, die noch an der Geige hingen; — oder redete sie leise im Schlaf?

Ja, in der Dämmerstunde und in den lauen Sommernächten, da träumte die alte Geige zurück in ihrem Leben; sie träumte von der Heimath und ihrem blauen Himmel, von den Pinienhainen und dem goldenen Sonnenschein,



Henrik Nordenberg, Düsseldorf. Studie.

von den Sommernächten und den Menschen, die damals waren, so ganz anders waren als heutzutage . . . .

* * *

Darüber war man einig, dass Gianni dei Bellani ein grosser Künstler werden müsse. Denn wenn er mit dem Bogen über die Saiten seiner Geige hinstrich, so gab es Töne, so rein, so hell, so schmelzend, wie sie sonst nur im Liede der Nachtigall klingen. Der Maestro Filippo hatte seinen Jungen zu einem wahren Wunder erzogen, er und die Luft der Heimath, in der er aufgewachsen; der Sommer, mit seinem Blüthenduft, mit seinen Mondnächten, mit all seiner Poesie des Himmels, der ewig blau in der Ferne von den Häuptern des Apennin abgeschlossen wurde; — und im Herzen des schwarzgelockten Jünglings, dessen Oberlippe gerade erst ein feiner Flaum zu decken begann, fasste diese Poesie Wurzel und trieb und gedieh und füllte endlich seine ganze Seele aus mit dem unaussprechlichen Zauber, den er seinem Instrumente entlockte. Das aber wusste Niemand, dass ihm dabei immer ein Augenpaar vorschwebte, aus dessen Engelsblicken er die Lieder gleichsam ablas, die er aus den Saiten weckte; und so kam es, dass er immer am herrlichsten spielte draussen in der Villa Ercole, auf der mondüberglänzten Terrasse, wenn Vater Filippo und sein Sohn den Herren die Stunden kürzen durften mit Lied und Spiel. Da sassen die edlen Frauen und die Signori in der Runde, da blitzte neben Geschmeid und Edelstein manches schönes Auge, das voll Wohlgefallen auf dem bleichen Gesicht des Jünglings ruhte, der mit solcher Hingebung seine Kunst übte, als wäre es der höchste Gottesdienst. Ein solcher war es aber auch. Denn wenn er Lucrezia's Blicke auf sich gerichtet wusste, dann spielte er die Träume seiner Kinderjahre und die Liebe, die in seinem Herzen pochte. Dann klang's aus seinen Liedern wie der ganze Zauber der Frühlingsnacht, wie das Athmen der Blumen und der Gesang der Nachtigallen im Hain, wie die Poesie der still ruhenden Laubgänge in den Gärten und das Plätschern der weissen Wasser in den marmornen Becken . . . .

So weit zurück seine Erinnerung reichte, kannte er Lucrezia's schöne, träumerische Augen, und so lange liebte er sie mehr als sein Leben. Als Kinder waren sie beisammen gewesen, wo noch kein Abstand von Namen und Sitte sich aufgethan hatte zwischen dem Töchterchen des edlen Senators und dem kleinen, krausshaarigen Sohne des Geigers. Denn Maestro Filippo genoss die Gunst des Edlen, dem er einmal einen grossen Dienst geleistet hatte, und der Senator war ein feingebildeter, Künsten und Wissenschaften geneigter Mann.

Wie oft hatte er Lucrezia's Kopf mit dem schönen braunen Haar geküsst und ihren Mund geküsst und sie seine Schwester genannt! — Die Jahre aber waren vergangen und Gianni fühlte, dass sie seine Schwester nicht sein könne.

Dann wurden sie mehr und mehr getrennt. Mit dem Schmerze darüber zog aber in die Brust des Jünglings die Liebe ein, voll Feuer und Wonnen.

Es gab immer Zeiten und Wege, um Lucrezia zu treffen, und mit dem Bewusstsein, dass ihr Herz sein eigen, ging ein Himmel des Glückes seinem Sinne auf. Keine

Seele wusste von dem zarten Verkehre, kein Späher verrieth ihre Zusammenkünfte, kein Horcher erlauschte etwas von der süssen Zwiesprache, deren sie pflogen. Denn Lucrezia wusste es stets klug einzurichten, dass sie sich trafen, und war der Senator zur Sommerzeit draussen auf der Villa Ercole, so gab es immer Abende, wo sie den Geliebten aus der Jugendzeit klopfenden Herzens erwartete in einem der entfernten Laubgänge des Parkes, wo kein Laut zu ihnen drang, als das melodische Plätschern des Wassers in den marmornen Becken.

Sie war sein Leitstern, seine Fee, seine Muse. Sie war es erst, die ihm Kraft gab, seine Kunst zu vollenden, die aus der neuen Geige vom Cremoneser Meister so wundersame Melodieen erstehen liess.

Aber es kam auch die Zeit des Schmerzes und der Verzweiflung. Denn Gianni dei Bellani war nur der Sohn eines armen Musikanten und Lucrezia die Tochter eines edlen, reichen Hauses.

Es kam die Zeit, wo das Mädchen herrlich zur Jungfrau erblüht war und man da und dort munkelte, dass nächstens ein vornehmer Freier um des Senators liebliches Kind anhalten werde.

Bald nannte man denn auch einen Namen. Es war der schöne junge Messer Guido de Castellamo, den der Senator zu seinem Eidam ersehen hatte, ein Jüngling von einnehmendem Wesen und Sprosse eines grossen Hauses. Lucrezia wurde nicht gefragt nach ihres Herzens Neigung, die Verschwägerung aber von beiden Sippen besprochen und beschlossen, und Messer Guido, der ein feuriger, lebenslustiger junger Edelmann war und an dem reizenden Mädchen grosses Gefallen fand, war aller Abmachungen sehr zufrieden.

Nun sah Gianni an seiner holden Liebe gar oft verweinte Aeuglein und bleiche Wangen, denn sie hatte arges Herzeleid. In seine eigene Brust aber zog das Unglück ein, und die Verzweiflung klang in seinem Herzen wie ein Todtenlied. Jetzt öfter als früher musste Filippo mit dem Jungen hinauskommen in die Villa, denn es gab Lustbarkeiten genug, und da konnte man der Spielersleute nicht entrathen.

Sah er aber Lucrezia's Augen, deren feuchten Schimmer er nun so wohl kannte, dann packte ihn abgrundtiefes Weh und all sein Schmerz klang heraus aus seinem Spiele. Die Zuhörer aber nickten Beifall, denn nie früher hatte der junge Geiger so herrlich gespielt. —

Wie es kam, wusste er selber nicht, aber die beiden jungen Männer hatten sich schon einige Male prüfend in die Augen gesehen. Sei es, dass Messer Guido mehr in den Blicken Gianni's erspäht als offenkundig werden sollte, sei es, dass er in Lucrezia's Wesen irgend etwas gefunden, das ihm zu denken gab: er hasste ihren Jugendgespielen recht aufrichtig und konnt' es nicht vermeiden, dass hin und wieder ein Aufblitz in seinen schwarzen Augen dem Geiger den Feind verrieth. Ihm aber war der geschmückte Edelmannssohn ein Dorn im Auge, und oft wünschten ihn seine Gedanken in den äussersten Höllengrund.

Messer Guido aber konnte sich ganz nicht meistern. Und kam sein Unmuth in hämischen Bemerkungen erst nur für Lucrezia zu Tage, so that er gar bald gegen Gianni selbst spöttelnde und mäkelnde Reden, und aus kurzen Worten, die sich allmälig zusammentrugen, entstand bald ein Vorrath von Hass, so dass es nur eines Fünkchens bedurfte, dass prasselnd die helle Lohe aufging.

Das Mädchen merkte bangen Herzens fernes Sturmeswehen, und ängstliche Ahnung erfüllte sie voll zager Sorge. Da wusste sie nun Gianni zu bitten und zu be-

Henrik Nordenberg, Düsseldorf. Studie.

schwören und ihm manches Versprechen abzuschmeicheln. Er aber, der ihr eigenes Unglück sah und sein Blut heiss und leidenschaftlich im Herzen pochen fühlte, wusste nur, dass er nichts ändern könne, und dass er den Andern hasste als seinen Todfeind.

Verkümmert, verblasst, geknickt war die Blüthe seines Glücks und zerrissen sein Gemüth. — Da gab es traurige Tage und schwüle Sommernächte, und je näher die Zeit kam, wo Messer Guido Lucrezia als sein junges Weib heimführen sollte desto dumpfer wurde es in Gianni's Kopf und Herzen. Vorerst aber musste er wohl Acht haben, Lucrezia's Bitten in Rücksicht zu behalten und seinem Nebenbuhler auszuweichen, denn oft schon war es ganz nahe gewesen, dass sie auf einander losgegangen auf Leben und Tod. Nichts wäre ihm erwünschter gewesen, als alle Qual in einem einzigen Ausbruch der Leidenschaft zu kühlen, und sollte er den Schmerz auch im eigenen Blute ertränken.

Der Tag war bestimmt, wo Messer Guido Lucrezia's Gatte werden sollte. Es nahte ihr Geburtsfest. Ein festlicher Abend im Landhause des Senators sollte alle Freunde des Hauses vereinen; auch die Spielersleute waren hinausgefordert worden, Madonna Lucrezia's Geburtsfest verschönen zu helfen.

Ach, so schön, so herrlich war die Julinacht, von Mondlicht vergoldet, in dem die Landschaft erglänzte wie eitel Edelerz. Und Gianni spielte schöner als je. Waren nicht Lucrezia's Blicke auf ihn gerichtet, dass er all ihren Schmerz, ihren Kummer daraus schimmern sah wie Thränenperlen? — Und dabei nickte sie ihm verstohlen zu und spielte mit einer rothen Rosenknospe, die sie in den schlanken Fingern hielt. Ja, er kannte die Sprache, wenn sie, wie in Gedanken, die Blüthe an die Lippen führte, ein, zwei, drei Mal. — Fern im Parke unten gab's einen Platz, versteckt unter Lorbeerbäumen und hohen Hecken. Dort, in einer Nische, die tief hineingeschnitten war in den Laubgang, stand eine Marmorsäule, die einen Faunskopf trug und dort hatte er oft schon der Geliebten geharrt, wenn der Mond die Landschaft vergoldet hatte, wie heute. Wieder führte sie die Blüthe an die Lippen; — ja, er verstand die Sprache gar wohl — heute noch sollte er sie in den Armen halten, die Geliebte, Süsse; — heute noch, wenn das Haus im Schlummer lag und man weitum nichts hörte als das Plätschern der Wasser in den marmornen Becken. Und jener Elende, Verhasste dort — . . .

Henrik Nordenberg, Düsseldorf. Studie.

Es ging laut und fröhlich her heute im Hause des Senators. Feurig perlte der Wein in den Pokalen und man trank die Gesundheit des jungen Paares.

Auch Gianni trank, trank, dass sein Blut feuerheiss durch die Adern stürmte und wild in den Schläfen pochte.

Endlich aber ging das Fest seinem Ende zu. Die Hallen leerten sich. Noch einen Blick des Verständnisses konnte er von Lucrezia erhaschen, als sie mit Messer Guido in einem der Bogenfenster stand. Er sprach die süssesten Worte zu ihr, aber, seltsames Flimmern im Auge, hörte sie kaum auf seine Rede, dass ein paar Mal, blitzgleich, ein spöttisches Lächeln um seinen Mund flog. Sie aber hatte trotz Allem

Gabriel Max pinx

Copyrighted by Geo. Kirchner & Co., New-York 1891

Phot. F. Hanfstaengl, München

Verurtheilt.

noch einmal Gianni zuzuwinken vermocht, ehe er die Halle verliess. —

Er ging mit dem Alten ein gutes Stück, dann trennte er sich unter einem Vorwande von ihm. Aber noch war es nicht an der Zeit. So machte er einen weiten Umkreis auf wohlbekannten Wegen.

Die Nachtluft kühlte seine Stirne nicht. Seine Pulse flogen, seine Hände zitterten und seine Wangen brannten. Heute durfte er ihn nicht sehen, heute nicht, — er hätte ihn in den Fäusten zermalmt.

. . . . . Endlich war er den Weg zum Landhause wieder zurückgegangen. Die Geige in der Hand schritt er in den weiten Garten hinein, Wege, die er oft genug schon gegangen war, unter den Bäumen, im Schatten der Hecken, bis er an den Platz gelangte. Dort stellte er sich in die tiefe Nische, in den Schatten der marmornen Säule und wartete.

Lautlose Stille ringsumher.

Fern im Gebüsche hub eine Nachtigall an in langgezogenen Tönen zu singen.

Und auf dem bekiesten Wege lag das Mondlicht und übergoss die Bäume drüben mit bleichem Schimmer.

Kein Laut.

Wie oft, wie oft, hatte er auf sie hier gewartet!

Wie oft, wie oft sie an sein Herz gedrückt, voll unaussprechlicher Liebe!

Wie viele der süssesten Worte, der zärtlichsten Kosenamen von ihren geliebten Lippen gehört!

Wie viele der innigsten, unvergesslichsten Küsse von diesen Lippen empfangen, — lange, lange, regungslose, berauschende Küsse, in denen ihm war, als tauschte er ein Stück Seele mit ihr —

Wie viele! Wie viele!

Welch' unsäglich süssen Traum hatte hier das Mondlicht gesponnen mit seinen goldenen Fäden, und die Blumendüfte, und die laue Luft, und der weite Garten mit seiner friedeathmenden Ruhe. Welch' süssen, süssen Traum!

Und jetzt — und jetzt!

Er lehnte den heissen Kopf an die Säule und presste die Zähne aufeinander, dass sie knirschten. Seine Faust ballte sich, und es schüttelte ihn, wie Fieber.

Mit einem Male aber horchte er auf.

Ein leiser Schritt, der näher kam — Lucrezia.

Gianni beugte sich vor und sah über den Weg, pochenden Herzens.

Plötzlich aber war ihm, als stocke das Blut in seinen Adern, und als ströme es dann wieder wie mit einem heftigen, schmerzenden Schlage alles hinauf in sein Hirn.

Denn im hellen Mondenschimmer erkannte er ihn, — ihn, den verhassten Nebenbuhler, den Todfeind, den Räuber seines Glückes!

Mit einem dumpfen Klange fiel die Geige am Fusse der Säule herab.

Und im Nu hielt Gianni den Dolch in der Faust.

Messer Guido aber hatte Augen, scharf wie die eines Falken. Im bleichen Mondlichte blitzte die lange, schlanke Klinge seines Degens.

«Elender Bube!» stiess er heraus.

Aus Gianni's Brust kam ein Ton hervor, wie der Kampfschrei eines Raubthieres. Dann stürzte er mit einem wilden Ansprunge los auf den Verhassten. — Ein paar heftige Schritte, dass der Kies flog — ein lauter Aufschrei, wie der letzte Ton aus zu Tode getroffener Brust, und von Lippen, die sich nie mehr regen sollten.

Mechanisch that Gianni einen Schritt nach rückwärts und fiel an der Säule zusammen . . . . . .

Im fernen Gebüsche tönten die klagenden Töne des Liedes der Nachtigall, und das Plätschern der Fontänen, gleichmässig wie immer. Sonst kein Laut.

Am Fusse der Säule aber lag Gianni regungslos, das todtenbleiche Gesicht dem Himmel zugekehrt, die schwarzen Locken wirr in der Stirne und den gebrochenen Blick hinaufgerichtet in das goldene Mondlicht und die azurnen Himmelsfernen.

* * *

Ja, wenn sie zu sprechen vermocht hätte, die alte Geige! Wenn sie alle die Geschichten zu erzählen vermocht hätte, die sie in den langen, langen Jahren erlebt hat! Von der Stunde an, wo man die feinen Brettchen zusammenleimte, vorsichtig, langsam, wohlbedacht, und wo man sie dann aus der Taufe hob mit dem ersten Bogenstrich, bis hinauf, hinauf, der Jetztzeit zu, bis daher, wo sie auf dem hochlehnigen, alten Sessel lag, stumm und unbrauchbar, ein missachteter Krüppel.

Sie war durch so viele Hände gegangen, so vieles war auf ihr gespielt worden, Freude, Schmerz, Leichtsinn, Ernst und Jubel, Kummer, Leidenschaft, Liebe, Hass, Glaube und Unglauben.

Anfangs hatte man sie nicht recht beachtet. Dann schätzte man sie allmälig höher. Wechselte sie den Besitzer, so wurde der Preis immer grösser und sie wurde immer rücksichtsvoller behandelt, wie ein kostbares Kleinod.

Und wie änderten sich die Menschen in dem schnellen Laufe der Jahre! Wie änderte sich ihr Aussehen, ihre Sprache, ihre Lebensweise! — Zuletzt war es so lange, dass der Meister in Cremona sie in's Leben gerufen hatte, dass alle die Bilder verschwommen waren und grau, undeutlich wie Nebelgestalten. Unglaublich aber war es, dass man endlich vergass, woher sie stammte, ja, dass man sie zu behandeln anfing, als wäre sie eine ganz gewöhnliche Geige wie hundert andere! Nur hin und wieder kam sie in die Hände eines besser Kundigen, und dann hiess es: «Ah, das ist ein werthvolles Stück! Ja, ja, vielleicht ist es eine Stradivari!" Vielleicht — o Jammer!

Dann endlich kam sie — um einen Spottpreis — in die Hände eines alten, absonderlichen Kauzes. Der lebte mutterseelenallein in einem halbverfallenen Hause, und nie betrat jemand Anderer die düstere Wohnung, als eine Bedienerin, die ebenso eisgrau, ebenso runzelig, ebenso mumifizirt war wie ihr Herr. Der aber hatte alle die Räume, in denen sich die barocken Decken mit den schweren gypsernen Guirlanden, Blumen und Arabesken mitunter bedrohlich nach abwärts ausbogen, ganz angefüllt mit unzähligen Dingen, sonderbarem Gerümpel, Waffen, Büchern, Vasen, Gemälden und alten Instrumenten. Und darin kramte und hantirte der hagere, merkwürdig behende Greis mit dem langen, weissen Haare den ganzen Tag umher, vom frühen Morgen bis zum späten Abend.

Ging er einmal aus, dann zog er einen Leibrock an, der hatte den Schnitt aus Urgrossväterzeiten und der hohe Hut passte dazu. Die Knaben auf der Strasse neckten ihn hin und wieder, ja sie zupften ihn manchmal sogar an den langen Rockschössen. Dann verstand es der merkwürdige Alte aber, eine blitzschnelle Bewegung zu machen und mit seinem Rohrstocke einen so wuchtigen Hieb zu führen, wie kein Mensch es ihm zugetraut hätte. So liessen ihn denn auch die fürwitzigen Jungen bald in Ruhe. Kam er nach Hause, so brachte er fast immer ein neues Stück mit, ein metallenes Spiegelchen, oder eine alte Uhr, ein Porzellanfigürchen oder einen Leuchter. Die pflegte er dann höchst sorgsam mit ledernen Läppchen zu reinigen und mit den scharfen, klugen alten Augen zu begucken, von allen Seiten. Manchmal verzog sich dann sein Mund zu einem höhnischen Grinsen, ja, laut und gellend lachen konnte er sogar. «O die Menschen, die Menschen!» kicherte er dann seelenvergnügt, «die dummen, blinden Maulwürfe! Kennen nichts, nichts, — wissen nichts und verschleudern Alles, Alles: die Uhren, die Teller, ihre Bilder, ihre Häuser, ihr Leben — ohohoho!»

Als er die Geige gekauft hatte, das war ein grosser, feierlicher Tag. Der Alte hatte sie Abends nach Hause gebracht, sorgsam unter seinem grünen Leibrocke geborgen. Dann erfolgte bei Lampenlicht eine sehr sorgfältige Reinigung, denn sie war in dem schmutzigen Trödelladen unbeachtet in einem Winkel vergessen gewesen. Heute machte der Alte ein ernstes Gesicht, und während er so über die Geige gebeugt dasass, ging sein Athem ganz kurz, als ob er sehr erregt gewesen wäre. «Bei Gott», sagte er endlich, «wenn das kein Stradivarius ist, dann kenne ich nichts mehr!»

Nun ging er, holte aus einem schwarzen geschnitzten Schranke Saiten und einen Bogen, setzte Alles in Stand, nahm die Geige dann sorgfältig auf, ging in das nächste Zimmer, indem es ganz dämmerig war, und begann zu spielen.

Und wie spielte er!

Aus der Geige tönte es wie neuerwecktes Leben, wie eine Tonfluth, die lange, lange zurückgehalten war und nun endlich hervorbrach. Der Alte aber sass aufrecht da, sein Gesicht leuchtete, seine Augen schienen doppelt so gross wie sonst und blitzten wie die eines Jünglings. Manchmal neigte er den Kopf ganz tief auf die Geige und schmiegte sie wie in heisser Liebe an seine magere Wange, und dabei führten die langen, knöchernen Finger den Bogen sicher und unbeirrt, einmal mit starkem, schneidendem Striche, dass es klang wie Metall, dann wieder sanft, weich, hinschmelzend wie Aeolsharfentöne. Endlich endete der Alte sein Spiel mit einer breiten, schrillen, lauten Dissonanz, stand auf, kramte aus dem geschnitzen Kasten ein Geigenfutteral hervor, legte die Geige wieder hinein und versperrte Alles in dem Kasten.

Seither aber holte er sie jeden Abend, wenn es dunkel ward, hervor, ging in das Nebenzimmer, schloss Thüren und Fenster ab und spielte, oft stundenlang. . . . . Eines Tages aber war der merkwürdige alte Herr, von dem Niemand wusste, wer er denn eigentlich gewesen, todt. Niemand hatte ihn näher gekannt, Niemand etwas von Verwandten gewusst, Niemand einen Anspruch auf das Erbe. Darum liess die Stadt Alles zu Gelde machen, und ein wahres Museum fand man in dem alten, baufälligen Hause. Auch baares Geld, — aber es waren Münzsorten, die längst nicht mehr kursirten, und Papiere, die seit Menschengedenken keinen Werth mehr hatten.

Die alten Sachen aber wurden hierhin und dorthin in alle Winde verstreut und um Spottpreise verkauft. Die Geige wanderte wieder zu dem Trödler zurück, hing wieder in dem staubigen, dunklen Winkel und hing da lange Zeit unbeachtet.

Eines Tages aber kam ein ziemlich verwahrloster Mensch in den Laden und fragte um ihresgleichen.

«Habt Ihr etwa eine Geige zu verkaufen, Menichino?»

«O, Maestro Lampega», sagte der Herr des Ladens und lachte. «Violin- und Balletmeister! Wo habt Ihr denn die Eure gelassen?»

«Ja, denkt Euch mein Unglück», erwiderte Jener. «Gestern Abends, als ich nach Hause kam — Ihr wisst, es hat stark geregnet — da gleite ich aus, falle hin und richtig ist der alte Kasten entzwei!»

«Haha!» lachte Menichino, «wieder einmal tief in's Glas geguckt, Maestro?»

«Gott bewahre! Ich sagte Euch ja — der Regen. — Aber habt Ihr so ein altes, passables Instrument?»

Menichino reichte ihm eines hin.

«Hm, hm!» machte der Maestro und schaute höchst verständig d'rein. «Alter Kasten — leichte Arbeit, ist Nichts werth. Was soll sie kosten?»

«Zwanzig Franken.»

«Zwanzig Franken! Guter Gott! Sie ist ja nicht die Hälfte werth. Ich gebe fünfzehn!»

«Baar gezahlt, Maestro?»

Der Maestro kratzte sich hinter'm Ohre.

«Baare Anzahlung fünf Franken, der Rest in sicheren Monatsraten», sagte er dann. Ist's recht?»

Menichino bedachte sich eine Weile.

«Meinetwegen,» sagte er dann. «Ich bring' den Kasten sonst schwer los; gebt her!»

Und Signor Lampega legte fünf schmutzige, zerknitterte Lire auf den Ladentisch, nahm die Geige in Empfang und ging seiner Wege.

Bis in s o l c h e Hände musste sie kommen!

Er verstand gar nichts, obwohl er sich immer brüstete, nun eine «Amati» zu besitzen. Das war aber nur Comödie, denn er verstand gar Nichts und spielte, dass es zum Erbarmen war. Unmuthig surrte die Geige unter den verstimmten Saiten, wenn er sie in die plumpen Hände nahm; aber es nutzte nichts, und sie musste sich wohl oder übel in ihr trauriges Schicksal ergeben.

* * *

Nino Lampega spielte die Geige und gab Tanzunterricht. Sein Vater hatte im Theater Malibran die achte oder neunte Violine geführt, schlecht und recht, und das bischen «Kunst» war das einzige Erbtheil, das er dem Sohne hinterlassen. Der kleine Nino war auch auf der Bühne verwendet worden und hatte tanzen gelernt. Seitdem war ein Menschenalter vergangen und Nino Lampega hatte zu dem väterlichen Erbe nichts weiter erworben; er besass nur das bischen «Kunst», dazu aber einen Titel, dem es nichts an Wohlklang nahm, dass er sich ihn selbst beigelegt. Er nannte sich Violin- und Balletmeister.

Die «Kunst» trug schrecklich wenig ein, aber er war genügsam, und Siora Tina verstand es prächtig, Wäsche zu waschen und schadhafte Strümpfe auszubessern. So schlug man sich durch's Leben.

Dazu führte Nino eine gute Feder, verstand es, die Worte wohlgefällig zu setzen und brachte poetische Liebesbriefe zu Wege. Sein Herz war nämlich jung, wenn auch die Haare grau wurden. Und er pflegte zu behaupten, dass er einmal ein ganz wunderhübscher Junge gewesen. Davon sah man freilich nichts mehr. Unter dem gelbgrünen Cylinder mit der verbogenen Krempe schauten die tiefliegenden Augen aus dem mageren, knochigen Gesichte immer mehr hungrig als unternehmend in die Welt, und Siora Tina behauptete anstandslos, sie habe den «alten Lumpen» überhaupt nicht anders gekannt, und er sei stets so ein «Häring» gewesen. Dann lächelte Nino, denn es war ja doch kein Auskommen sonst mit der Frau, und zanken wollte er nicht. Siora Tina hatte auch allzu stämmige Arme und kräftige Muskeln. Die ewige Gymnastik am Waschtroge!

Heute regnete es trostlos. Die dicken Tropfen spritzten von den Pflastersteinen auf und durch die Thüre herein auf den Backsteinestrich, so dass Nino seinen Stuhl immer weiter zurückrückte und die zwei Wochen alte Zeitung, die ihm der Marqueur im Café Italia zugesteckt hatte, aus schierer Verzweiflung zum zwanzigsten Male wieder von vorne begann. Es dämmerte, trotzdem es noch früh am Nachmittage war. Dazu wusch Siora Tina rückwärts in der Küche, und durch die offene Thüre drang Dampf und Laugengeruch herein. Auch zog es, aber am Ende machte sie wieder eine Scene, wenn er die Thüre schliessen wollte, und so fügte er sich geduldig wie immer in sein Schicksal.

«Dieses verdammte Wetter!» hörte man Siora Tina's rauhe Stimme. «Wie ich wohl meine Wäsche trocknen soll?!» — «Und Du, Faulpelz, he?» —

Nino antwortete Nichts und that nur einen Zug an

dem Stummel Virginiercigarre, das er zwischen die Lippen geklemmt hielt.

«He!» schrie Siora Tina.

«Was sagst Du, mein Engel?» fragte Nino sanft.

«Ha — mein Engel!» pustete Siora Tina geringschätzig und schmiss mit den krebsrothen Armen einen Ballen Wäsche platschend in das Wasser.

«Du hast es gut!» meinte Nino.

«So — gut! Ich möchte wissen wie!»

«Wegen des warmen Wassers», sagte Nino.

«Du kannst ja auch waschen», rief seine Frau, und ein höhnisches Lachen ging um ihren Mund. «Immer besser als das verrückte Fiedeln und der Schwindel von Tanzstunden. Freilich, hier ist's hübsch warm.» Platsch — die Arme tief in den Trog.

Aber Nino steuerte diplomatisch auf ein bestimmtes Ziel los. Er hätte gar zu gerne die Thüre zur Küche geschlossen. Denn Marietta von drüben hatte ein paar Male schon herübergesehen. Er wollte wetten, dass sie einen Brief brauchte. Das lässt sich nur unter vier Augen abmachen.

«Es zieht hier erbärmlich», sagte er, «und die Lauge — Du weisst, Tina! Ich werde die Thüre schliessen.»

Wohlweislich wartete er jedoch erst ihre Zustimmung ab.

«Meinetwegen schliess was Du willst», rief sie.

Ah! Die Thüre war zu und hören konnte sie auf keinen Fall viel; sie machte immer so einen Höllenlärm. Nun mochte Marietta kommen.

Richtig — es dauerte gar nicht lange.

«Ein Briefchen, gelt?»

«Ja, Maestro», sagte das hübsche Mädchen und errothete, aber nur ganz wenig.

«Eh, eh — ich habe mir's gedacht! Warte — — so, da ist Papier, Siehst Du? — Wunderhübsch, nicht wahr? Fünf centesimi der Bogen.»

«O Himmel!» sagte das Mädchen.

«Meine Seele, es kostet mich selbst so viel», betheuerte der Maestro. «Und nun komm' her, so, setz Dich daher, — daher zu mir; jetzt wollen wir ihm schreiben, dem Moretto, nicht wahr?»

Das Mädchen hatte sich dicht an seine linke Seite gesetzt, um den Fortgang des Werkes gehörig controliren zu können.

«Ja, schreibt ihm, dass ich ihn gar nicht mehr mag und —»

«Oho, mein Schatz! das geht ja nicht, — oh?» und er liebkoste ihr hübsches, rundes Kinn. «Sind wir schon wieder einmal böse auf ihn?»

«Ich mag ihn auch wirklich gar nicht mehr», sagte die Brünette mit einem leidenschaftlichen Aufblitzen in den schwarzen Augen. «Schreibt ihm das, und was er denn so lange in Ravenna mache, wo er doch versprochen, bis im August hier zu sein, und jetzt ist es Oktober . . . Und ob er sich denn gar nicht mehr der armen, armen Marietta erinnere . . . und der schönen Tage . . . und wie wir bei der Hochzeit der Lucia getanzt . . . und ob er noch das Halstuch trägt, das ich ihm geschenkt, . . . es hat baare zwei Lire gekostet, per Dio! . . . und dass Vico vom Meister fort ist . . . und dass die Malia jetzt das zweite Kind hat, und ihr Mann ist so dumm und ärgert sich darüber . . . Aber er soll sich nicht einbilden, dass er mir etwas weis machen kann . . . und treu bin ich ihm immer . . . aber er ist ein loser Vogel, der am Ende nichts mehr von mir weiss . . . ich aber kratze ihm die Augen aus, wenn er wieder zurück ist . . . denn versprechen und halten ist zweierlei . . . und er soll nur nicht glauben, dass er der Einzige ist in der schönen Welt . . . ich brauch ihn ja gar nicht und mag ihn nicht!»

Maestro Nino schrieb indess, dass es eine Lust war. Dabei legte er je zuweilen seine Hand auf das Knie des Mädchens oder sachte um ihre geschmeidige Taille. Wenn sie's ihm verwehrte, sagte er: «Wir Künstler . . . .» Und bei dem prachtvollen Liebesbriefe wurde das lederne Gesicht des alten Sünders immer röther. Seine Phantasie spielte ihm den Streich, dass er an Siora Tina denken musste, wie sie noch ein junges Mädchen war. Sapperment, sie war schön! — Diese Augen! — Diese Taille. Diese Hüften . . . fest, geschmeidig, rundlich, biegsam . . .

Er schrieb mit etwas zitternder Hand gerade eine prachtvolle Wendung, schnalzte mit der Zunge dazu und fasste Marietta mit dem dürren Arm, sie so zu sich hinziehend, dass ihm das Mädchen fast an die Brust fiel.

«Seid Ihr verrückt, Maestro?» fragte sie und stiess ihn von sich.

Aber wirklich, diese alte Künstlerseele war ganz verrückt wenn es einmal brennheiss wurde unter dem grauen Schädel.

«Ah, angelo mio, Du bist schön wie eine Nelke!» stöhnte er. «Und jetzt kommt der Schluss. — Schön wie eine Nelke, und wenn der Moretto nicht der grösste Esel von der Welt ist — Oho! Dieser prachtvolle Brief! Und zum Schluss? — Eine Lira ist er unter Brüdern werth, aber Dir kostet er nur dreissig centesimi, denn Du bist das hubscheste Blitzmädel meiner Seele.»

Gotthardt Kuehl pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Kirchen-Interieur.

Wahrhaftig, Maestro Nino war ganz verrückt! — Er neigte den Kopf auf die rechte Seite und sah sie mit den glänzenden kleinen Augen so an, so . . . . dieses hübsche, schwarze, appetitliche Ding, — o heiliges Kreuz! «Zum Schlusse viele Grüsse und viele, viele Küsse», sagte Marietta.

«Ecco, ecco, da sind sie», rief Nino und verewigte Alles auf dem Papiere, wo die Tinte so hübsch auseinanderfloss. «Viele Grüsse — und viele, viele Küsse — o heiliges Kreuz! Fertig — fertig! Viele, viele Küsse, — hundert, — tausend, — zehntausend, — zehn Millionen — o Nelke meiner Seele, und mir nur einen!»

Er winselte förmlich vor Liebe und fasste das Mädchen fest mit beiden Armen. Sie stiess zwar mit den Fäusten gegen seine Brust, aber Maestro Nino war entschlossen, heftig entschlossen, und; «hol' mich der Teufel!» rief er, «wenn ich sie nicht küsse, diese kirre Taube!»

Sie bog ihren Kopf hinunter, und vor seinem Munde war der schönste, jungfräulichste, rosigste Nacken, von den kokettesten schwarzen Löckchen umspielt, und so küsste denn der Maestro mit einer wahrhaft lechzenden Gier . . . . . .

Um aber plötzlich einen entsetzlichen Sprung in die Höhe zu machen. — Siora Tina war in die Thüre der Küche getreten. — O, o! Sie hatte die ganze Schändlichkeit und Niederträchtigkeit gesehen, bebend vor Wuth wie eine gereizte Tigerin. Aber sie wollte abwarten, was denn eigentlich geschehen werde. Und im Momente, wo Maestro Nino im Begriffe stand, die Früchte seiner Kühnheit zu geniessen, fand sie das rechte Mittel zur exemplarischen Ahndung. Sie hob ein Stück Wäsche aus dem dampfenden Troge, ballte es zusammen und schleuderte es mit aller Kraft nach ihm. Das nasse, heisse Projectil fuhr wie eine Bombe an seinen Kopf, und darauf machte Maestro Nino einen wahrhaften Luftsprung, wie ein angeschossener Hirsch. Mit zwei Schritten stand er in einer Ecke des Zimmers, rückwärts von der Wand, vorne von der Bettlade gedeckt, wischte mit der Hand das warme Seifenwasser fort, das ihm in den Nacken rann und sah mit dem Gefühle, dass nun eine neue Execution folgen müsse, auf Frau Tina hinüber.

Marietta war aufgesprungen und hatte das Geld auf den Tisch geworfen.

«Dieser alte Esel!» schrie sie zornig.

«Ha, niederträchtiger Vagabund!» schnaubte Siora Tina. «Ehrloser, gottvergessener Tagdieb! Was — hier, in meinem Hause — vor meinen Augen?» Sie stand, die Arme in die Seiten gestemmt, mitten im Zimmer, und Nino, der wider sein Erwarten sah, dass der Feind nicht sofort zum Angriffe übergehe, schöpfte ein klein wenig Muth. Im Nothfalle blieb ihm noch immer ein Sprung über das Bett hinüber.

«Meine Seele — » sagte er.

«Schweig', schweig', oder ich haue Dich in Stücke!» schrie Siora Tina. «So ein miserabler, magerer alter Schuft! Was willst Du denn eigentlich, ha? — Sei froh, dass Du noch auf Deinen Spindelbeinen stehen kannst, Du elende Figur!»

Marietta hatte indess den Brief zusammengefaltet, und nun fühlte Maestro Nino plötzlich doch das Bedürfniss, in ihrer Gegenwart irgend etwas zu sagen, um seine Activität zu documentiren.

Er schloss den obersten Knopf seines schäbigen schwarzen Leibrockes und sagte:

«Wir Künstler sind merkwürdige Menschen, — »

«Ein merkwürdiger Gaudieb bist Du», zischte Siora Tina, «ein alter Bajazzo, sonst nichts, und ich würfe Dich am liebsten da hinaus!»

Aber Maestro Nino reckte sich mit Würde, schloss den zweiten Knopf an seinem Leibrocke und sagte tragisch:

«Du würdest zu Grunde gehen. Du könntest niemals ohne mich leben, meine Seele!»

Da lachte sie höhnisch auf und rief:

«Schaut ihn einmal an, den armen Narren! Ohne ihn soll ich nicht leben können! — Als ob ich dann nicht zweimal so viel Suppe im Topfe behielte, o corpo di Bacco! — So geh' doch in des Teufels Namen wohin Du willst!»

Der Maestro jedoch fühlte, je stärker seine bessere Hälfte sprach, je derber und massloser sie wurde, ein desto grösseres Selbstbewusstsein und desto mehr Würde. Zwar wischte er noch hin und wieder Seifenwasser aus seinem Nacken, allein dies vergab seiner stolzen Haltung nichts. Wenn das gefährliche Weib bis jetzt nicht handgreiflich geworden, so konnte er am Ende auch freie Passage bis zur Thüre erlangen. Neben der Thüre auf einem Stuhle stand der grüngelbe Cylinderhut. Kurz entschloss er sich, trat hinter dem Bette hervor, knöpfte seines Rockes letzten Knopf zu, strich mit einem gewandten einzigen Handgriffe die dreissig centesimi ein, welche Marietta auf den Tisch gelegt hatte, nahm seinen Hut in die Rechte, reckte sich und sagte würde-

voll: «Dann verlasse ich also dieses Haus — für immer! Merke wohl, Tina: für immer!»

Da Marietta die Walstatt bereits verlassen hatte, war es jedenfalls am klügsten, wenn er nun auch gleich gieng.

«So geh' zu allen Teufeln oder wohin Du willst!» rief Frau Tina, ohne die geringste Rührung über seine tragischen Abschiedsworte zu verrathen, und hinaus in den strömenden Regen trat Maestro Nino Lampega, drückte sich den Cylinder fest in die Stirne, schlug den Kragen seines Rockes in die Höhe und wandelte die Calle hinab.

Ja, es goss, als ob alle Schleusen des Himmels geöffnet worden wären. Und dabei schlug ein kalter Wind einem den Regen in's Gesicht. Die Leute liefen nur im Sturmschritt durch die engen Gässchen. Hier ein paar Chioggioten, die auf eine Taverne lossteuerten, dort, hochgeschürzt, ein Mädchen mit den dumpfklappernden Pantoffeln. Wasser — Wasser überall! Maestro Nino aber ging seines Weges, unbekümmert um Wind und Wetter. Seiner Feuerseele that die niedere Temperatur wohl, und je tiefer die Nässe durch den fadenscheinigen Rock eindrang, desto abgekühlter fühlte er sich. Nach und nach entwich die übermüthige Regung ganz aus seiner Brust. Das Gesicht wurde wieder lederfarben und die Augen sahen wie im normalen Zustande unter der verbogenen fettigen Hutkrempe hervor: mehr hungrig als unternehmend. Das Wasser hatte indess auf allen Seiten den Weg durch den alten Tuchrock gefunden und Maestro Nino fror zum Erbarmen. Er achtete dessen aber nicht und ging immer gerade hinaus, hinaus, bis er auf den Marcusplatz kam, und hinab über die Piazetta und auf die Riva und entlang dem Wasser, das so braun und schmutzig war und von dem Millionen Tropfen immerfort in die Höhe sprangen, immer, immerfort. Die Schiffe und die Barken, die Kohlenboote und die Dampfer, das schaukelte alles so trübselig hin und her, her und hin, und der Himmel war so bleiern, grau, schwer, weit hinaus in die Lagune. Und alles kalt, unwirsch, triefend von Wasser, trostlos. So kam es, dass der gute Maestro auf Gedanken verfiel, die das Traben in der gewöhnlichen Bahn sonst nicht recht aufkommen liess, und die er ganz vom Hunger und vom Elend und von Siora Tina ausgemerzt geglaubt hatte. Nun dachte er wirklich an die Zeit, wo sie ein bildschönes junges Mädchen war und er ein junger Kerl, der es mit der ganzen Welt aufgenommen hätte. Es wäre auch vielleicht etwas Anderes geworden aus ihm, wenn sein Vater länger gelebt hätte, und wenn er lieber in die Schule gegangen wäre — ja, und wenn die Tina nicht gewesen wäre, die er vielleicht ein wenig zu früh hatte kennen gelernt..... Langsam erwachten eine Menge Gedanken in ihm, ganz merkwürdige Gedanken, eine ganze Fluth davon, so grau wie das Wasser, das gegen die Riva platschte, und so schwer, wie der bleierne Himmel, der oben hing und aus dem es regnete ohne Unterlass. Dabei kam er vorüber an den Café's, wo die Leute drin sassen im Cigarettendampf und an den Fenstern unzählige Dominopartieen gespielt wurden; vorüber an dieser und jener Taverne, wo man die Lichter schon angezündet hatte und aus denen Matrosenlieder auf die Strasse herausklangen; vorüber an den kleinen Hüttchen, wo sie die gebackenen Kürbisse verkauften, ein Stück wie ein Backstein so gross um einen soldo; vorüber an einigen Kaufladen, die heute nur Regenschirme zu verkaufen schienen, denn sie alle hatten ihren gesammten Vorrath an diesen nützlichen Instrumenten in die Fenster gehängt, damit es recht augenfällig werde, dass man sich hier um wenig Geld dieses unentbehrliche Schutz- und Trutzmittel anschaffen könne. Sehr geringschätzig sah der Maestro darauf hin und ging noch immer weiter. Weiss der Teufel, was ihn an diesem Abende für Gedanken plagten! Er dachte an Alles: an das ABC, an das Theater, an seine alte Geige, an seine Jahre, an das miserable Zimmer zu Hause, wo es nun bald wieder so erbärmlich kalt werden würde, trotz der Glühnäpfchen, und wo er heute erklärt, dass er es für immer verlasse. Für immer! — Lächerlich! als ob er verhungern oder erfrieren sollte. Und die Tina war eigentlich doch unglaublich derb, bei Gott! Er schämte sich nun noch dazu, und es fröstelte und hungerte ihn.

Eh was! Es ist das Leben!

Das Leben, das gerade so wogt wie das schmutzige Wasser da unten, und in dem es grade so regnen muss wie es der Himmel will, und das einen Morgen hat wie jeder Tag, und eine Dämmerung und einen Abend, grade so wie er jetzt düster, schwarz heraufrückt vom Meer. — Schleppen muss man es doch, so oder so. Besser mit Humor als ohne. Freilich, gut wäre jetzt ein kleiner Kaffee oder ein grochetto oder ein Glas Wein, drüben beim Compare Checho. — — Nicht als ob das lumpige Geld ihm andere Gedanken schaffen könnte, denn heute fühlte er sich nun einmal in so ernster Stimmung; aber

bei diesem Hundewetter ..... Die Geige — na es ist etwas; mit dem Tanzen ist's freilich armselig, aber — «Wir Künstler», murmelte der Maestro, und es schüttelte ihn vor Nässe und Kälte wie Espenlaub. Dabei machte seine linke Hand in der Tasche mechanisch die Griffe des Liedes, das er nun zu summen begann, und dabei entdeckte er den Erlös für den wunderschönen Brief an den Moretto; er hatte des Geldes bei Gott gar nicht mehr gedacht. — Mit einem Schlage war seine Stimmung eine andere, und er kehrte sofort um. Ja, wenn er sich dessen früher erinnert hätte! Wozu hier im Regen herumlaufen? — Herrlich wird nun ein Glas Wein schmecken! — Es war doch gut, dass er die Feder so zu führen verstand. — Eigentlich hatte er doch etwas gelernt, ja wohl, etwas mehr doch als das ABC; — und ausserdem die «Kunst»! ..... Und schliesslich, wenn man es ganz genau nehmen wollte, hatte er erst nicht gar so elend gelebt, — wenn man es ganz genau nahm. Freilich, Geld war nie im Ueberfluss vorhanden gewesen, dafür hatte er aber auch nie übermässig gearbeitet. Und wenn man sich so leicht 30 Centesimi verdient, ist es doch auch etwas. Er fasste dabei die Münzen in seiner Tasche und rieb sie mit einer Art wollüstigen Gefühls aneinander. Keine Frage, jetzt geht man sich zu Compare Checho etwas trocknen und auswärmen, und direkt zu Compare Checho steuerte der Maestro mit eiligen Schritten. — Da aber gings heute Abend ungewöhnlich lustig zu. Der Musikus wurde mit Jubel empfangen. Des Gevatters Nicolò Frau war heute eines kernfrischen Buben genesen, und der Gevatter Nicolò, der ein reicher alter Obsthändler war, zehn Jahre umsonst auf einen Leibeserben gehofft hatte und nun richtig einen besass, den ihm sein junges hübsches Weib diesen Morgen geschenkt, der Gevatter Nicolò, sage ich, war ungemein gut aufgelegt, und wer da kam, war sein Gast. — Der Musikus aber wärmte sich am Feuer, bald von rückwärts, bald von vorn, und trank dazu ein Glas nach dem andern. In der kürzesten Frist war er in der seligsten Stimmung, der brave Maestro. Gerade recht, dass man irgendwo her ein altes Instrument brachte. Nur dass der Künstlerstolz sich erst ein wenig offenbaren musste. Er wehrte hoheitsvoll ab. «Nein, nein, meine Freunde! — Ihr wisst: ein Künstler! — Ich kann nur auf meiner eigenen spielen, auf meiner schönen, lieben Amati. Eine echte Amati, dass Gott mir helfe. Ist ihre tausend Lire werth wie nichts!»

«Pff!» machte der Gevatter Nicolò und duckte mit einer Grimasse den dicken Kopf.

«Ihre tausend Lire, bei meiner Seele Seligkeit», sagte der Maestro und stimmte die Saiten. «Lieber aber verhungere ich, als dass ich sie hergebe. Es lebe die noble Kunst!»

Und er begann zu fiedeln, dass es eine Lust war, und das Vergnügen wurde immer grossartiger, von einem Glas zum andern.

Und deren gab es viele, viele, viele. Von Spielen war schliesslich keine Rede mehr, keiner wusste überhaupt mehr, von was die Rede war, — der Maestro schon gar, er wusste gar nicht was war, als er nach mehreren Stunden in sehr kühnen Linien nach Hause strebte, nach dem Hause, das er heute «für immer» verlassen hatte!

O Nelke meiner Seele! Wie war das Blitzmädel schön, schön und herzig und kusslich.

Er nahm immer die ganze Breite der Gasse für sich, und als er in die schmale Calle kam, bewegte er sich nur mehr in liebevollen Anlehnungen von einem Hause zum andern. «Ja, die Marietta! — Und was der Moretto für ein grosser Esel ist, für ein ganz grosser. — Na, wenn sie aber das nächste Mal um einen Brief kommt, dann, dann — so wahr ich Nino Lampega heisse, Violin- und Balletmeister! —

O Beatrice, il cuor mi dice —

Ohè! Da kann man sich aber den Kopf einschlagen! — Langsam, langsam, Maestro! — Tempo di marcia! — Eins — zwei — drei — vier!»

Der Weg, den er beschrieb, war eine förmliche Schraubenlinie; aber endlich war er doch am Ziele. Gerade zur rechten Zeit. — Alles finster.

Die Thüre abgesperrt.

Vorerst lehnte er sich einmal mit den Schultern dagegen. Rast thut gut nach der Arbeit. — Und da oben wohnt sie, sie, sie, der theuerste kleine Teufel von ganz Venedig. Natürlich schläft sie aber jetzt schon. Und «die Alte» auch.

Der Regen aber ist des Teufels, die Kälte schändlich, und er will in's Bett.

Um seine eigene Achse drehte sich der Maestro herum, lehnte sich mit der linken Seite und mit dem Cylinder liebevoll und gewichtig an die Thüre und begann zu klopfen. — Erst nur ganz leise.

«Tina! — Holder Engel! — Oh — Tina!»

Keine Antwort.

Er versuchte es mit einigen Faustschlägen.

«Tina! — Tinetta! — Tinina!»

Keine Antwort.

«Irdischer Jammer eines grossen Künstlers», sagte der Maestro erhaben. «Tina, Tina, Tina! — Mach' auf, Marietta, Tinetta; holde Taube, ich will hinein, — ich will, — ich will —»

Keine Antwort, kein Laut als der klatschende Regen. Und fester und verzweifelter lehnte sich der Maestro an die Thüre, je zuweilen mit der Faust ein wenig trommelnd.

«Heiliger Marcus! Will sie mich denn nicht hineinlassen? — Tina — Engel — Teufel! — Das Pedale hält nicht mehr recht! — Ti—i—ina!»

Bum! bum! bum!

Keine Antwort als der klatschende Regen.

Der Maestro aber war eine grosse Seele, die nichts Irdisches so leicht zu trüben vermochte. Er lehnte sich mit der Vorderfront wie schutzsuchend ganz auf die Thüre, die heisse Stirn mit dem zurückgestülpten Cylinder an die nassen Bretter drückend. Und schmelzend begann er:

«O Beatrice, il cuor — mi — di . . . . .»

Hier wurde die Thüre aufgerissen und Nino Lampega, Violin- und Balletmeister, fiel der Länge nach, steif wie ein Baum, in das Zimmer hinein.

«Gott sei Dank!» stöhnte er.

Siora Tina aber hatte die Thüre hinter ihm wieder abgeschlossen und stand erst eine Weile sprachlos vor Zorn da. — Aber dies eine Mal wollte sie sich Alles auf morgen aufsparen, Alles.

«Für immer?» fragte sie nur höhnisch.

Als Antwort ächzte der Maestro:

«Hilf mir, Tinetta! Du bist — das Weib eines — grossen, — gefallenen Künstlers!»

Sie aber gab ihm nur einen nicht sehr sanften Stoss mit dem Fusse in die Seite.

«Porco!»

«Oh — oh oh!» seufzte der Maestro und raffte sich langsam empor.

Die bessere Hälfte kümmerte sich gar nicht um sein Schicksal. Sie warf sich in's Bett und löschte, ohne weiter ein Wort zu sagen, das Licht aus. Im Finstern streifte er seine nassen Kleider ab, warf sie auf den Boden und tappte nach seinem Lager. — Dann ein paar lange, schwere Seufzer und kein Laut mehr, als draussen das Klatschen des Regens . . . .

Nur stöhnte nach einiger Zeit der Maestro auf, als ob ihm eine Centnerlast am Leibe läge — «Nelke meiner Seele, — Nicolò — Amati . . . . . .»

* * *

Die Zeiten wurden böse und der Winter brachte diesmal auch nicht den erhofften Verdienst. Wie aber der Künstler Alles seiner Geige verdankte so gab sie ihm auch jetzt eine glänzende Idee ein. Er begann systematisch das Gerücht zu verbreiten, dass sie ein altes Instrument sei, aus berühmter Werkstatt. Man hat ja schon die unglaublichsten Geschichten gehört von solchen Geigen, warum sollte nicht auch ihm ein Gimpel auf den Leim gehen!

Eines Tages besuchte ihn ein Freund, ein alter Instrumentenmacher, — ganz zufällig.

Er brachte Nino leicht genug auf das gewünschte Thema.

«Zeigt sie doch einmal her!»

Der Geigenmacher prüfte sie von allen Seiten und sagte dann:

«Nun, wenn Euch daran gelegen ist, will ich Euch ganz genauen Aufschluss geben. Ihr wisst, ich bin Euer guter Freund, und Ihr könnt Euch auf mein Wort verlassen. Die Geige ist nicht gar so alt, aber ein interessantes Stück, so — mehr wegen der Arbeit. Für einen Sammler, wisst Ihr, der sich gerade darauf capricirte, könnte sie einen gewissen Wert haben, — einen gewissen.»

«Wie viel meint Ihr wohl, dass sie werth wäre?» fragte Nino lauernd.

«Hm — nun, vielleicht fünfzig, sechzig Lire.»

Nino Lampega gab es einen förmlichen Riss. Sechzig Lire! — Ein Kapital! — Aber er war schlau!

«Nicht mehr?» fragte er. «Ich dächte —»

«Nein, nein! verlasst Euch d'rauf», sagte der Geigenmacher. «Ich verstehe etwas davon!»

«Und möchtet Ihr sie vielleicht —»

«Ich? — hm! Es ist mir im Momente nicht daran gelegen. Man hat so viel Zeugs, das nur verstaubt. Aber wenn Ihr sie gerade los sein wollt und Euch ein Gefallen geschieht — na! Geht's wieder einmal etwas knapp, Maestro, he?»

Nino kratzte sich hinterm Ohre.

«Ja, Baargeld ist selten! — Ihr thätet mir einen wirklichen Gefallen; mir genügt ja auch eine billigere.»

«Also sechzig Lire, sagt Ihr?»

Phot. F. Hanfstaengl, München

Satyr und Nymphe.

«Fünfzig», verbesserte der Andere.

«Fünfzig oder sechzig», entgegnete Nino. «Wenn Ihr also sechzig geben wollt —»

«Fünfzig», sagte der Geigenmacher. «Es ist bei Gott schon überzahlt.»

«Nun, nun, Freund — fünfundfünfzig», bat Nino.

Der Geigenmacher betrachtete das Instrument wieder von allen Seiten.

«Viel Geld! — Und schliesslich hängt sie wieder ein paar Jahre da; — todtes Kapital. — Aber Ihr sagt, dass Euch ein Gefallen geschieht. Also meinethalben, aus Freundschaft!»

Er zahlte Nino baar aus und ging seiner Wege. — Herrgott! Herrgott!

Das war ein Freund! — Das war ein geriebener alter Fuchs, ein Dieb, ein Schuft! — O Maria! — Nach einigen Wochen erfuhr es Nino, was ihn wie ein Schlag traf. Vierhundert Lire waren für die Geige geboten worden — vierhundert Lire! Und er hätte sie bei Leibe nicht hergegeben. — Und eine echte Stradivari? O Gott, Gott! — Maestro Nino ging herum wie ein Träumender. Aber er verschloss den Schmerz, die Wuth, den Hass tief in seiner Brust, in einem ganz versteckten Herzenswinkel. —

Eines schönen Morgens fand der alte Geigenmacher den schönen Stradivarius unheilbar verstümmelt. Ein viereckiges Stück, fast handflächengross, war ihr mit raffinirter Bosheit aus dem Leibe geschnitten. Keine Kunst der Welt konnte sie heilen. Sie war keine zwei Franken mehr werth.

Der Alte schrie, weinte, zeterte, tobte. Er rannte zur Polizei und fluchte Pech und Schwefel auf den verruchten Missethäter herab. Aber man konnte gar nichts entdecken.

Es dauerte auch nicht lange, da hing die Geige wieder in dem Trödelladen bei Menichino, rückwärts in dem finsteren, staubigen Winkel. Und eines Tages kam ein junger deutscher Künstler, stöberte in all dem alten Kram umher und kaufte dieses und jenes. Er fand auch die alte Geige, sie gefiel ihm sehr wohl. Das traurige Schicksal, welches sie erlebt, berührte ihn ganz wehmüthig. Um wenig Geld kaufte er sie und nahm sie dann mit in seine Heimath jenseits der Alpen . . . . Da lag sie nun auf dem hochlehnigen Stuhle im Atelierwinkel, und der geschnitzte Faunskopf sah immer mit einem so fatalen Lächeln auf sie herab. In schönen Sommernächten aber, wenn das Mondlicht durch das grosse Fenster hereinfiel in das Atelier, wenn Alles so still, so ganz still war, wenn die alte Vase mit Blumen gefüllt war, die so süss dufteten, dann träumte die Geige wieder von ihrer Jugendzeit und von ihrer Heimath. So viele, viele Jahre war's her! — Und dann ging ein leises Klingen durch die übrig gebliebenen drei Saiten, als ob die alte Geige im Schlafe mit sich selbst redete . . .

DIE SONDERAUSSTELLUNG IN DER BERLINER NATIONALGALLERIE

VON

HERMANN MEISSNER.

Eine schöne Sitte lässt die Nationalgallerie regelmässig nach dem Tode hervorragender Künstler eine Sonderausstellung von deren erreichbaren Werken veranstalten. Lückenhaft nur ist das Bild von der geistigen Physiognomie des Schöpfers, wie es aus einzelnen Werken, die oft einer seltsamen Stimmung, einem losen Berühren irgend eines Gebietes entspringen, entgegentritt, — aber aus der Gesammtheit von Werken aller Lebensperioden, da tritt uns die ganze Künstler-Erscheinung mit dem, was sie sagen wollte, und dem, was sie sagen konnte, plastisch entgegen und an der Hand der Entwickelung in der Lebensfolge lernen wir ebenso den Werth eines Künstlers wirklich schätzen, wie andererseits ein solcher Ueberblick sehr oft den Nimbus zu nehmen pflegt, den gesellschaftliche Stellung oder äussere Umstände um einen Künstler gezogen haben.

Am reichsten vertreten in dieser Sonderausstellung ist *Eduard Bendemann*, der 1811 in Berlin geboren ward, als Sohn eines sehr reichen und kunstliebenden Hauses, in dem er unter den denkbar günstigsten Umständen aufwuchs und neben der sorgfältigsten Pflege seines früh offenbarten Talents jene reiche, tiefe Bildung empfing, die seinem Schaffen das vielseitige Gesicht verlieh, welches mit annähernd gleicher Schärfe das Wesen fast aller Gebiete der Malerei erfasste und sich darin bethätigte. Indessen muss auch gerade in diesem ausgleichenden Einfluss universeller Bildung einer der wesentlichsten Factoren dafür gesucht werden, dass in der reichen Production des Künstlers eine originelle Anlage, falls solche vorhanden war, erst zur Geltung kam, als *Bendemann* mit seiner «Wegführung der Juden» auf der Höhe und zugleich am Ende seines Schaffens stand.

Wollen wir das künstlerische Wesen *Bendemann's* in wenigen Sätzen zusammenfassen, um damit seine Stellung in der Kunstgeschichte zu skizziren, so müssen wir eine starke Begabung voraussetzen, die durch harmonische Ausbildung nach allen Seiten fähig gemacht wurde, mit gleichem Geschick an alle Aufgaben einer bewegten Kunstperiode zu gehen und die fast ein Menschenalter lang als Führerin in der Entwickelung zwischen zwei Kunstanschauungen stand, es aber nicht vermochte, einen bleibenden Einfluss auf die Zukunft zu gewinnen. Bei aller Hochsinnigkeit, bei aller Grösse des Blicks schuf der Künstler in den Bahnen des *Cornelius* lediglich das Geschaute um; bei aller realistischen Neigung als Maler konnte er kein Verhältniss zu der bald um ihn herum aufgehenden Düsseldorfer Realistik gewinnen. Er hatte ein starkes, vorzüglich ausgebildetes Talent, aber ihm fehlte die geniale Schöpferkraft. Es bleibt indessen innerhalb dieser Einschränkung noch genug an künstlerischen Eigenschaften übrig, um das grosse Ansehen des Meisters in der Blüthezeit seines Ruhmes zu rechtfertigen.

Bendemann's Bilder sind durch Vervielfältigungen weit bekannt geworden, so dass bei dem wenigen Raum für diesen Ueberblick die knappste Charakteristik genügen wird. «Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem» (1835) ist das grössere unter den älteren Bildern. Es ist der Anfangspunkt der altdüsseldorfischen sentimentalen Geschichtsmalerei, zeigt die Einflüsse einer kurz zuvor gemachten italienischen Reise und setzt in seinem künstlerischen Stil die Feierlichkeit sinnendumpfer Leidensseligkeit gegen eine realistische Formengebung, die nicht mit Nothwendigkeit aus dem Stoff hervorgeht, sondern aus der Reflexion erstand. Wundersame Linienführung entzückt auf der einen Seite ebenso, wie uns Moderne die brettharte, nüchterne Farbe abstösst. Drei Jahre später in Dresden hatte *Bendemann* sich von der Romantik Alt-Judaeas zu der des deutschen Mittelalters gewendet und Hand in Hand damit in seinen künstlerischen Ausdrucksmitteln eine grössere Freiheit und mehr Unmittelbarkeit gewonnen. Die beste Schöpfung dieser Periode ist das kleine Bild: «Hirt und Hirtin», die von einer Bergeskuppe in eine blaue Welt hineinschauen. Ist die Stimmung in diesem Bilde auch nicht sehr tief, so ist sie doch sehr rein und in dem ganzen

Werden *Bendemann's* bezeichnet es den Punkt, wo er am deutschesten empfindet und denkt.

Eine vorzügliche Technik offenbart der Künstler alsdann 1847 im Bildniss seiner Gattin, an dem der lebendige Ausdruck zu rühmen ist, wenn auch die generelle Auffassung bei uns nicht mehr das Entzücken bewirken kann, von dem die Zeitgenossen berichten. Die Ausmalung des Dresdener Schlosses brachte *Bendemann* zur Antike und staunenswerth ist in all diesen Compositionen und Cartons die Fülle von archaeologischem und mythologischem Wissen, die Sicherheit in der von *Cornelius* übernommenen Compositionsweise wie Formengebung, die Grazie in der Wiedergabe hellenischer Welt und der feingeläuterte Geschmack, der Alles zusammenzuschmelzen wusste zu einem harmonischen Ganzen. Bei der unendlichen Fülle der ausgestellten Arbeiten ist es unmöglich, auf die einzelnen besonders einzugehen. Interessant und als Moment dienend für meine oben skizzirten Ausführungen über das Wesen *Bendemann's* ist die romantisch-subjective Auffassungsweise des Künstlers von der Antike.

Der grosse Lebenswurf aber ward dem Künstler in seinem Colossalgemälde: «Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft». Die ganze Summe von Erfahrung und Wissen stellt sich hier in den Dienst einer ebenso grossen wie geläuterten Anschauungsweise und als Eigenes drängt sich zugleich eine Durchdringung des Stoffs mit seinem eigenen Geiste ein, so dass nämlich mit der äusseren geschichtlichen Erscheinung das Wesen des staatlich vernichteten Judenthums nicht nur tief erfasst, sondern auch annähernd im Stoff ausgestaltet erscheint. Hier ist nicht mehr, wie in den «Jeremias», christliche Askese in die Darstellung hineingetragen, sondern das ganze Wollen auf geschichtliche Wahrheit gerichtet. Indessen wiegt neben dem eigenthümlichen doch das reflective, übernommene Element so stark vor, dass in diesem Abschluss von *Bendemann's* Schaffen bei aller blendenden Pracht des künstlerischen Ausdrucks wie auch bei der Plastik des Inhalts kein Resultat herauskommt, das einen nennenswerthen Punkt in der Culturarbeit der Kunst bezeichnet. In Hinblick auf diese Rolle der Kunst in der Geschichte, welche die Taxe für grosse Einzelleistungen geben muss, kann man *Bendemann* nicht unter die grossen Geister der Nation rechnen, wozu man allerdings leicht durch die überreiche Fülle wie die blendenden Erscheinungen seiner Gaben verführt wird.

C. Steffeck ist gleichfalls Berliner. Gab in *Bendemann's* Elternhause die Geistesaristokratie den Ton an, — *Henriette Herz* verkehrte dort, — so war der Ton in *Steffeck's* Elternhaus auf bürgerliche Behaglichkeit gestellt, und die Tugenden des Bürgerstandes sind es daher auch vornehmlich, welche *Steffeck* als Künstler zieren: Ein sich nie genugthuender Fleiss, Ehrlichkeit gegenüber der Natur, ein durch Sorgfalt ausgebildetes, aber mehr kritisches als künstlerisches Auge und als Folge dieser Eigenschaften ein langsames, aber sicheres Aufsteigen zu Leistungen, die gediegen sind durch ihre formelle Sicherheit. Indessen ist einschränkender Weise zu bemerken, dass *Steffeck* weder eingegriffen hat in seine Zeit, noch auch in individueller Beziehung besonders werthvoll geworden ist, — er ragte in unsere gährende Zeit als der Typus des Academikers vom guten alten Schlage hinein. Der Schwerpunkt seines Schaffens lag im Pferdestück, auf welchem Gebiet er seit *Franz Krüger* als anerkannte Autorität auch den Erfolg hatte. Ein Reiterbildniss aus dem Jahre 1865 (Selbstbildniss des Künstlers) zeigt ihn unter den ausgestellten Werken am vortheilhaftesten, denn das Pferd ist, coloristisch wie anatomisch gleich durchgebildet, von vorzüglicher Lebendigkeit. Eines der bekanntesten seiner grossen Bilder ist der «Sieger von Königgrätz» (1867), den seine Offiziere und Mannschaften nach der Schlacht jubelnd umringen. Auf einer ganzen Reihe von Bildnissen präsentirt er sich daneben als ein sehr geschickter Portraitmaler, dem es ebenso gut gelang, ein treues Abbild vom Leben zu geben, wie dies Abbild mit lebendigem Ausdruck zu erfüllen. Unter den ansprechenden Arbeiten landschaftlichen Genres ist eine der bekanntesten: «Die Zigeuner» (1877), drei dieser Gesellen ruhen an einer Parkmauer, während der vierte, ein Knabe, hinausgeigt in die waldige Ferne, dem hellen, sehnsüchtig geschauten Streifen Licht am Horizont zu. *Steffeck's* nüchternem Wesen war der Zauber der Stimmung fast ganz versagt und nur zuweilen erhebt er sich, wie auf dem genannten Bilde, zu einer solchen. Dieser Mangel nimmt auch dem grossen Hauptwerk des Künstlers aus dem Jahre 1848: «Albrecht Achill im Kampfe mit den Nürnbergern um eine Standarte», die Wucht, welche in der Composition und den grossen Verhältnissen liegt. Geschichtliche Treue, energisches Naturstudium, hervorragende Zeichnung sind die Eigenschaften dieses bedeutendsten Bildes aus des Künstlers Hand.

Eine merkwürdige Künstlernatur ist der Orientmaler *W. Gentz;* er stammt aus einem der ödesten Nester in der Mark Brandenburg, Neu-Ruppin. In ihm zeigt sich die specifische Anlage des «Farbenmenschen» in herrlichster Weise. Man mag darin eines der vielen Beispiele dafür sehen, dass die besondere Richtung im schöpferischen Künstler durch Eigenthümlichkeit des Organismus, nicht durch äussere Umgebung bestimmt wird. Interessant ist nun bei *Gentz* die Verquickung von Märkerthum und Orientalismus. Nur in seinen frühesten Sachen spricht er die leidenschaftliche Farbensprache um ihrer selbst willen, und da überrascht uns in dem schwülen Gewoge mit frappanter Spürbarkeit jene Haideschwermuth, welche über den eintönigen Tannen- und Fichtenwäldern der Mark mit ihren schweigenden Seen als die sondere Schönheit dieser aussen so kargen Welt ruht; in der fortschreitenden Entwickelung, die bei ihm zum Licht und infolge dessen zu präciseren Formen geht, arbeitet sich in dem Künstler jene zähe Festigkeit aus, die der menschliche Charakter des Märkerthums ist, und die bei ihm — wie in noch höherem Maasse bei *Menzel* (beide sind naturalisirte Berliner) — mit jener berlinischen Eigenthümlichkeit des leichtflüssigen, beweglichen Ausdrucks durchsetzt erscheint.

Unter den Bildern der Lehrzeit nimmt das früheste aus dem Jahre 1849 «der verlorene Sohn unter den Säuen in der Wüste» durch die Einheitlichkeit seines breiten, warmen Tons wie durch die naive Frische den ersten Platz ein. Tongebung wie Compositionsweise sind durch eine spanische Reise des Künstlers inspirirt.

Dem von Belgien und Frankreich damals sich ausbreitenden coloristischen Weckruf folgend, ging der Künstler 1852 zum dritten Male für längere Zeit nach Paris zu *Couture;* dort trat er zu einer Anzahl bedeutender französischer, wie dort weilender deutscher Künstler in Beziehung, so zu *Delacroix*, *Decamps*, *Heilbuth*, *Knaus*, *Feuerbach*, *Henneberg*, *G. Spangenberg*. Das Wohlgefühl, das der Künstler in diesem anregenden Kreise fand, spricht sich in der bedeutendsten Arbeit jener Jugendperiode aus: «Aegyptische Studenten unter Palmen». Unter Verzicht auf jede Modellirung hat der Künstler hier den Schwerpunkt auf die originelle Farbensprache gelegt und da eine Art von musikalischem Ausdruck erreicht, der berückend ist.

Zwei religiöse Colossalbilder entsprangen alsdann dem jugendlichen Drang nach monumentaler Darstellungsweise, aber beide Motive, welche Christus als Lehrer behandeln, haben trotz achtbarer Eigenschaften so wenig individuelle Kraft und sind so unfertig in sich gegenüber den früheren Bildern, dass sie nur in der Entwickelung des Künstlers insoferne interessiren, als er bei Behandlung dieser Stoffe seine Achillesferse erkennen lernte. Energisch wandte er sich dem Formenstudium zu; verblüffend ist die Meisterschaft im Stofflichen wie in der Beseelung, die uns plötzlich in einem kleinen Bilde aus dem Jahre 1858: «Angorakatzen» entgegentritt. Unverkennbar arbeitete er in den nächsten Bildern mit rastloser Energie am harmonischen Ausgleich von Farbe, Form und Beleuchtung und suchte die einseitig coloristische Sprache zurückzudrängen. Im Jahre 1860 folgte dann der erste grosse Wurf mit dem «Sclaventransport durch die Wüste», der uns in kühner Composition und packender Anschaulichkeit das Elend der afrikanischen Menschen-Jagden schildert. Der Gesammtton, den *Gentz* sonst so vorzüglich beherrschte, ist hier matt, ohne tieferen Reiz, dies beeinträchtigt die Wirkung einigermaassen. Unter den zahlreichen Bildern der folgenden Zeit sind diejenigen wahre Cabinetstücke und für die Weiterentwickelung des Meisters bezeichnend, welche sich mit dem Nil und seinen geflügelten Anwohnern, den Flamingo's und Pelikanen, beschäftigen. Hier hat *Gentz* den unbedingten Nachdruck auf den farbigen Gesammtton schon sehr gedämpft und der Localfarbe an den Körpern eine Herrschaft eingeräumt, die durch ihre lebensvolle Plastik in der Orientmalerei immer einen Ehrenplatz behalten werden. Ueber ein Paar vorzügliche Bilder hinweg wie der «Märchenerzähler bei Cairo», der mit seinem Lichtgefühl im Raum wie der vorzüglichen Figurenbehandlung einen neuen Schritt zur Höhe aufweist, und die «Begegnung zweier Caravanen in der Wüste» mit ihrer Wahrheit und der kraftvollen Concentrirtheit im Ausdruck kommen wir nun zur reifsten Frucht in *Gentz's* Künstlerschaffen, dem «Einzug des Kronprinzen von Preussen in Jerusalem 1869»; er schuf das Bild im Jahre 1876.

Man kann das durchaus landschaftlich empfundene Bild als ein ausgezeichnetes Geschichtsbild auffassen, wenn man Werth auf eine solche Gebietstrennung legt. Denn der im Mittelpunkt der Composition auf einem prachtvollen Araber reitend dargestellte Kronprinz in der Dragoneruniform mit weissem Staubmantel darüber

J. van de Sande-Bakhuyzen pinx

Phot F. Hanfstaengl, München.

Kühe auf der Weide.

ist mit seinem Gefolge in plastischer Geschichtlichkeit aufgefasst, ebenso die Menge, welche ihre Palmwedel vor dem Tritt des vornehmrassigen Pferdes auf den Weg senkt. Im Hintergrund sieht man dann die heilige Stadt, zu deren finsterem Thor vom Beschauer aus die spalierbesetzte Strasse im Bogen führt, und vorn, unmittelbar am Kronprinzen, neben einem Mauerrest auf dem Maulesel sitzend, den Künstler, welcher diesen geschichtlichen Augenblick im Skizzenbuch festhält.

In der Verschmelzung des Landschaftlichen mit dem Geschichtlichen zeigt sich bei aller individuellen Eigenart eine starke Verwandtschaft mit *Menzel*. Alles ist an seinem eigenen Ort gesehen und aufgebaut, mit durchdringendem Auge für den Zusammenhang erfasst, und an die hinter die Schöpfung zurücktretende Künstlerpersönlichkeit erinnert nur der verschwenderisch reiche Farbenausdruck. Er sieht nunmehr mit klarem, ich möchte sagen, mit unbetheiligtem Auge in die Welt hinein, der Schwerpunkt der Stimmung ruht in der Erscheinung der Dinge, nicht mehr in ihm selbst und man kann sagen, dass der Künstler hier als eine völlig in sich abgerundete Erscheinung auftrete.

Auf derselben Höhe mit dem Ausdruck der oben analysirten Anschauung steht ein Bild aus dem Jahre 1879: «Markt vor dem Fort in Algier». Es drückt das Thema noch reiner und kürzer, mit noch stärkerer Empfindung für Licht und Luft aus, steht es auch im Vorwurf und vor Allem in der Composition zurück. Unter den Mauern des hochragenden Forts zur Rechten breitet sich das Gewühl von Menschen in den grellen Gewändern des orientalischen Südens, von Zelten, Kameelen, ausgestellten Waaren zwischen Cypressen und Palmbäumen aus, und darüber steht still und tief ein glühend durchsonnter Himmel.

Aus der Anzahl bedeutender Bilder, welche um diese Zeit entstanden, hebt sich als neuer, wenn auch eng begrenzter Entwickelungspunkt der heraus, welcher in den beiden Grisaillen zu *Eber's*: «Mirjam an der Quelle» (Motiv aus «Homo sum») und «die kranke Uarda» (Motiv aus dem gleichnamigen Roman), sowie in der köstlichen: «Liebesidylle in der Thebaide» (1883) das merkwürdige Streben zeigt, statt des eigenen organisch entwickelten Stils die orientalische Stoffwelt in den classischen Stil der Antike zu bringen.

Die beiden ersten Tafeln geben lediglich den Stimmungsgehalt der Dichtung an der betreffenden Stelle in feiner Anempfindung wieder; namentlich die erste, welche durch Vervielfältigung längst bekannt ist, zeichnet sich durch grosse Behandlung wie vornehmen Schnitt in Composition und Gestaltung aus. Die zurückhaltende, hauptsächlich auf Ausdruck des Wesens durch grosszügigen Stil bedachte Art, welche der Künstler in seinen späteren Arbeiten beibehalten hat, liegt aber am schärfsten ausgesprochen in der oben erwähnten Liebesidylle. Auf dem Stumpf eines Grabsteins sitzt die tiefbraune junge Schöne, ein Zicklein spielend an sich gedrückt; ihr schlanker Bau ebenso wie der Korallenschmuck und die Zierlichkeit der geflochtenen Schürze deuten auf vornehme Abstammung. Hinter ihr dehnt sich eine kleine, trümmerbedeckte Ebene mit spärlichem Palmenwuchs, die durch schroff ragenden Fels abgeschlossen wird. Ueber ein kleineres Felsstück im Vordergrund beugt sich tief zu der schamhaft bei Seite Blickenden ein junger Flamingojäger und reicht ihr als Liebeszeichen mit flehendem Auge eine Hand voll rother Federn, die er einem erlegten Vogel, der zu Füssen der Schönen liegt, ausgerissen hat. In dieser knappen Darstellung aller Formen hat das Ganze grosse ruhende Schönheit, in dem Gesicht der Beiden ist ein ausserordentlich reicher wie tiefer Ausdruck.

Neben dem Typischen der beiden Figuren überrascht aber ein psychologisches Problem, das der Meister im Ausdruck gelöst hat. Die Liebesregung niedrig stehender Naturvölker wird wohl hauptsächlich durch den rein thierischen Trieb bestimmt; das, was wir unter Liebe verstehen, das seelische Bedürfniss, ist erst ein Product der Civilisation. In dem schamhaften Fortblicken der Schönen wie in dem Schmachten ihres Anbeters hat nun der Künstler die Keuschheit der kulturerzeugten Liebe entzückend getroffen und dabei in der Haltung der Beiden doch den dieser Rasse eigenthümlichen Naturtrieb festgehalten; diese Vereinigung zweier psychologischer Momente in den Dargestellten gibt der Schöpfung einen eigenen, berückenden Reiz, von dem man nicht loskommt.

Eine unendliche Fülle von Skizzen geben gleichsam in Anmerkungen Material für die obige Charakterisirung des Künstlers, der, aus wohlhabendem Hause stammend und aller gemeinen Sorge frei, sich ausleben konnte, wie er es seinem innern Drange nach musste. In einem der reizendsten Winkel des vornehmen Berliner Westens, in der poetisch stillen Hildebrandtstrasse, am Saume des Thiergartens, hatte er sich ein orientalisch geschmücktes

Heim geschaffen, in dem ihn die Welt, die er gluhend liebte, traulich umfing. Wie er in seinem echt künstlerischen Wesen die Entwickelung der Zeit selbstthätig mitmachte, so stand er auch in der grössten Vorurtheilslosigkeit zu den jüngsten Stürmern der «Modernen» als ein wohlwollender Berather, — ein fernerer Beweis, wie sehr es ihm um die Sache, nicht um den eigenen Ruhm zu thun war. Er hat keine Ideenthrone gestürzt noch neue Ziele gebracht, aber in organisch aufbauendem Werden auf seinem Gebiet hat er sich rund ausgelebt, und seine Orientmalerei muss desshalb als eine classische bezeichnet werden.

OTTO FRÖLICHER

VON

H. E. VON BERLEPSCH.

† *Otto Frölicher.*

Es ist ein eigen Ding, dass da, wo der Boden die wetterfestesten Pflanzen hervorbringt, er auch der Poesie der Natur ein eigenthümlicheres, feineres Gepräge verleiht, als es dort der Fall ist, wo mit den senkrecht niederfallenden Strahlen der grossen Welterwärmerin und Lebenserzeugerin scheinbar alle nur denkbare Pracht über die Erde ausgegossen ist. Der Suden singt vom blauen Himmel, vom azurnen Meer, seine Klänge hallen wider von ewiger Liebeslust und Freude am Leben, der Mensch lebt leicht, sorglos, und wo sein Auge hin sich wendet, sieht er der Schöpfung vollendetste Form um sich, in der menschlichen Figur ebenso wie im überreichen Blüthenschmuck der Pflanze, wenn sie tausendfaltig ihre Kelche öffnet und wahre Wolken von Wohlgerüchen über die grünende, zu kurzem, berauschend schönem Leben erwachte Welt ausbreitet. Wir sind leicht undankbar gegen die nordisch heimische Scholle, wenn wir zum ersten Male den grossen Grenzwall zwichen Italien und den Ländern kälterer Zonen überschritten haben und die unermessliche Menge dessen, was hehre, künstlerische Geister schufen, von allen Seiten auf das halb irre gemachte Auge wirken lassen. Es klingt vielleicht barock, wenn ich sage, dass ich es für gar keine besondere Aeusserung menschlicher Empfindung halte, dass Jeder, der Italien zum ersten Male sieht, aufgeht in einem wahren Taumel von Genuss an alledem, was sich ihm da beut. Er müsste sonst ein ganz empfindungsloser Tropf oder ein nordischer Asket sein. Goethe's Vater sagte ein Wort, was so recht bezeichnend ist für solche Stimmung: Wer Neapel gesehen hat, der kann nie ganz unglücklich werden. Er sagte es zu einer Zeit, da so ziemlich alle Welt, mit Ausnahme der paar Protestanten,*) ebenso wie im Beherrscher des Vaticans das Oberhaupt der Christenheit, so in Italien den Extract alles Schönen in landschaftlicher sowohl als künstlerischer Art verehren zu müssen

*) Man verstehe die «paar» Protestanten nicht falsch. Was mit künstlerischem Auge nach Rom schaute, stand dem Katholicismus sicher nie feindlich gegenüber und schliesslich gab und giebt es noch heute z. B. in der Schweiz, strenge Protestanten, die das Fastengebot des Freitags halten und — für den Peterspfennig Beiträge zahlen.

† *Otto Frölicher.* Studie.

glaubte. Wir haben seitdem eine mächtige Wandlung durchgemacht, wir sind wieder zu uns gekommen und uns däucht der scheinbar bescheidene Reiz des Nordens mindestens gleichwerthig mit der transalpinen Circe, ja die Rauheit, die Härte, die in unserem Boden und seinem Volke liegt, will uns schier besser zum klangvollen Liede begeistern, als die Atmosphäre, wo der volle Ton von selbst kommt und ein melodisches Element im ganzen Wesen und Sein alles Lebenden zu wohnen scheint. Wir zählen erst nach Jahrzehnten an der mehr und mehr sich festigenden Thatsache, dass die wolkenschwere, graue Stimmung, die unserer Landschaft weit mehr das eigentliche Gepräge gibt, als der Sonnenschein es thut, dass diese eine unfassbar grosse Welt von Schönheiten in sich berge. Das braune Haideland, die silberig in unendlicher Ferne sich verlierende Hochebene, der sandige Meeresstrand, gegen den graue Wogen heran rollen, sie sind uns, wie der nordische Wald mit seinen mächtigen Kronen, heute mehr als die klassisch geformten Linien des Südens, denn wir empfinden in ihnen die Muttersprache, die, wenn auch dem zungengewandten Romanen rauh und herb, doch uns das sagt, was wir mit erwachendem Sinne als Kind zuerst um uns her wahrnahmen. Der Süden hat nichts Geheimnissvolles an sich, in ihm spielt das ungebrochene Licht vor allem andern eine Rolle. Zieht aber bei uns herbstlicher Nebel durch's Tännicht und zwischen dem farbigen Blättermeere des Waldes dahin, steigen bei uns langsam grosse schwere Wetterballen am Horizonte auf, die sich nach und nach zu einem endlos hohen, bald grell beleuchteten, bald tiefdunklen Wolkenpalaste aufbauen, oder decken frostige Krystalle des Ackers Furchen und des Forstes weitastiges Wirrsal, so liegt darin ein wundersam vielfältiges Wesen, ein weit grösserer Zug zu gesteigerter Empfindung, als sie uns die schönste Landschaft aus Hellas oder Trinacria zu wecken vermag. Wir wissen, was der Lenz sei, weil wir auch den Winter kennen und so ist es denn nicht zu verwundern, dass der grössere Theil unserer Künstler sich zur eigenen Natur hingezogen fühlt, was ja anderseits nicht ausschliesst, dass man der Abwechslung zuliebe auch den Süden liebe; speciell bei den Landschaftern ist dies durchaus der Zug der Zeit. Einer ihrer besten, von dem die Welt bei Lebzeiten nicht viel erfahren

† *Otto Frölicher.* Studie.

hat, ist uns vor Kurzem entrissen worden: *Otto Frölicher*, ein geborener Schweizer. Wohl kannten seine Freunde die Tiefe und Klarheit seiner Anschauung, die ehrliche Ueberzeugung, mit welcher er den Dingen seines Studiums nachging; er hat nie coquettes Spiel mit Dem getrieben, was sein Innerstes erfüllte. Hätte er es über sich gebracht, er wäre vielleicht ein berühmter Mann geworden, denn die Welt im grossen Ganzen, besonders jene, die, wie sie selbst sagt: «gerne» künstlerische Anregungen in sich aufnimmt und damit Tändelei treibt, sie hält sich von der Strenge einer ernst überlegenden Natur und von ihrem Streben durchschnittlich ein wenig entfernt. Es genügt ihr, im Allgemeinen ein künstlerisches Conversations-Lexikon-Wissen zu besitzen, Namen und und Schlagworte zu kennen, aber die Einfachheit ist ihr entweder ein unbequemes Ding, oder ein von ihr künstlich gemachtes, das quasi nur als Larve dem innerlich prätentiösen Menschen vorgebunden ist.

† *Otto Frölicher.* Studie.

«Wo haben Sie Ihre erste Medaille bekommen und wann sind Sie Professor geworden?» Das ist mit wenig Schwankungen die Frage, nach deren Beantwortung der Mensch, der Künstler beurtheilt wird. Und kommt es manchmal vor, dass Einer, den die Welt längst kannte, von dem sie aber nichts wusste, durch irgend einen glücklichen Zufall im Strudel des Lebens an die Oberfläche gespült wird, so fehlt es nicht an Jenen, die das Hosiannah in ebenso grossen Quantitäten von sich zu geben vermögen, als ein Anathema. *Frölicher* war einer der Stillen, der Ungekannten; erst sein Tod hat manches Siegel gelöst; fanden doch seine Freunde erst beim Ordnen des Ateliers und der darin aufgespeicherten Arbeiten eine Menge von Dingen, darunter fertige Bilder vor, von deren Existenz sie zuvor keine Ahnung hatten. Er war dabei durchaus nicht etwa ein in sich selbst verkrochener, welt- und menschenscheuer Kauz, im Gegentheil, wenn im intimeren Kreise die Saiten der Guitarre schnurrten und ein lustig Lied mit dem andern in bunter Folge wechselte, so schlich er nicht scheu davon, sondern benützte die Kehle zu dem, wozu sie unter Anderm geschaffen ist, zum Singen und zum Trinken, doch blieb er dabei, rein physiologisch genommen, immer nüchtern. Ging die Rede auf ein Thema über, was ihn berührte, so legte er los mit der ganzen Kraft eines von seiner Sache überzeugten Mannes und hielt mit seiner Meinung nicht hinter dem Berge, mochte sie nun momentan auf freundliches oder gegnerisches Gehör stossen. Darin war er eine kerngesunde Natur, ohne Hehl, ohne Vertuschung. Er hatte das an sich, was man so schlechtweg «bieder» nennt, er war ein Mensch, den man gern haben musste; dazu trug nicht wenig seine Erscheinung bei,

† *Otto Frölicher.* Studie.

L. v. A. Vaison pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Portrait.

denn *Frölicher* war in seinen guten Jahren, ehe vielfaches Kranksein die Haltung matt, den Gang schleppend machten, eine männlich schöne Erscheinung, gross gewachsen, herkulisch gebaut, mit mächtig entwickeltem Kopf, aus dem ein Paar klare, sichere, dunkle Augen herausschauten, und der, wenn Noth an Mann ging, auch beweisen konnte, dass seine Fäuste nicht von weichem Material geschnitzt seien. Er ist von Solothurn gebürtig (1839 das.) und trug in seiner Erscheinung vollständig den Typus der dort ansässigen burgundischen Bevölkerung an sich.

Die Schweiz ist im grossen Ganzen, will man vielleicht von Genf absehen, kein Boden für Künstler, es sei denn, dass der Ruf vom Auslande her die Meinung günstig stimme, und dass vor Allem auch feststehe, der Mann verdiene sich gehörige Batzen. Das Land ist klein und vermag nicht Alle zu ernähren, denen es Vaterland ist, daher denn bei den Meisten früh der Sinn für die speculativen Seiten des Lebens mehr in den Vordergrund tritt als für die idealen, künstlerischen. Und dennoch, seltsamer Gegensatz, gerade dieser Boden hat eine Reihe von Männern hervorgebracht, die voll und ganz in ihrem Wesen an der heimischen Scholle hängen, ihr angehören, und dennoch künstlerisch auf jenen Höhen stehen, zu denen emporzuklimmen wohl Mancher versucht, das Gelingen solchen Versuchens aber vereitelt wird durch allzu frühe Ermüdung oder durch den ursprünglich schon vorhandenen Mangel an genügender Kraft. Es ist wohl kaum vonnöthen, Namen wie die eines *Gottfried Keller*, eines *Arnold Boecklin*, *Leuthold*, *Conrad Ferdinand Meyer* und Anderer hier beispielsweise aufzuführen, ihrer wären eine stattliche Zahl, wollte man sie Alle nennen. Das hat hier keinen Zweck. Vielleicht wächst gerade unter den harten Lebensbedingungen, die ein nüchternes, von seiner Arbeit lebendes Volk umgeben und den Trieb nach Erwerb zur maassgebenden Richtschnur machen, jenes Einzelnen eingepflanzte Element künstlerischer Beanlagung nur um so kräftiger, gerade weil es sich durch eine förmliche Mauer von Vorurtheilen durcharbeiten muss, um Luft zu bekommen. Mir fällt dabei unwillkürlich ein Vers von *Gottfried Keller* ein, der vielleicht auf diese Verhältnisse abzielt:

Wer ohne Hass, der ist auch ohne Liebe,
Wer ohne Schmerz, der ist auch ohne Treu,
Und dem nur wird der Himmel wolkenfrei,
Der aus dem Dunkel ringt mit heissem Triebe.

Wogegen er dann doch wieder die feste Eigenart Jener preist, die das als eigentliches Wesen an sich tragen, was ihnen der heimathliche Boden als innerstes Lebensmark in ihr Sein pflanzte:

Und dennoch ist's das echte,
Das bleibende Volk, das rechte,
Das auf der Scholl' erblasst,
Auf der es ward geboren!
Das Schifflein geht verloren,
Dess' Anker diesen Grund nicht fasst.

Dass die meisten jener Schweizer, deren Lebensberuf nicht gerade in allererster Linie auf materielle Vortheile hinausläuft, zum guten Theil ihr Land verlassen, um sich anderweitig ganz oder zeitweise niederzulassen, das liegt in der Natur der Verhältnisse, denn ein eigentliches Kunstleben gibt es, wie gesagt, mit Ausnahme von Genf in keiner grösseren Schweizerstadt, von den kleineren völlig zu schweigen. Die aber durch solche Verhältnisse quasi gezwungen auswandern, kehren damit der Heimath keineswegs den Rücken, und zur Ehre der Schweizer sei es gesagt, dass sie durchschnittlich nicht jener Acclimatisirungs- und Assimilirungssucht verfallen, welche bisher eine nicht gerade sehr zierende Eigenschaft der Deutschen bildete, so dass man oft das seltsame Schauspiel erleben musste, unter den grössten Feinden des Deutschthums in den Ländern slavischer, ungarischer oder romanischer Zunge gerade lauter Namen zu finden, die so echt deutsch sind, wie nur irgend Etwas auf der Welt. Im Trentino gibt es dafür ein äusserst bezeichnendes Sprüchwort:

Che Dio ci guardi dal Todesch' entalianà
L'è'l diaol descadenà.

(Gott bewahre uns vor italianisirten Deutschen, sie sind wie der entfesselte Teufel.)

Frölicher hat den grösseren Theil seines Lebens ausserhalb der Schweiz zugebracht, aber er blieb Schweizer mit Leib und Seele.

Wo und durch welche Anregung ihm die ersten künstlerischen Neigungen zum Bewusstsein gerufen wurden, weiss ich nicht. Er hat mir darüber nie etwas erzählt. In seine Jugendzeit fällt die Blüthe *Calame's*, dessen unübertroffene Lithographien sich — fälschlicher Weise als Zeichnenvorlagen — über die ganze Welt verbreitet haben. Von ihm war der junge *Frölicher* ganz gewiss inspirirt, hielt er doch fest mit grosser Achtung an dem Genfer Künstler, auch als dessen Werke längst nicht mehr zu den «Modernen» zählten; ein anderer Künstler, der in Solothurn selbst

thätig war und durch seine grossen historischen Entwürfe gleich wie durch die schlagende Charakteristik seiner ebenso boshaften als geistreich treffenden politischen Caricaturen eine Zeit lang ausserordentliches Aufsehen machte, *Disteli*, dürfte kaum in Betracht zu ziehen sein, denn seine ganze Richtung verhielt sich zur Natur *Frölicher's* antipodisch. Aber Eines mag ihm frühe schon Anregung in Menge gegeben haben: die Natur. In jenem Theile der Schweiz, der sich zwischen dem Jura und den Hochalpen hinzieht und zum Theil von der grünen Aare durchströmt ist, liegt ein malerischer Reiz eigener Art. Leicht gewellte Höhenzüge geben dem Bilde einen wesentlich anderen Charakter, als man ihn so gemeinhin beim Nennen des Wortes «Schweizerlandschaft», die etwa ein vages Analogon im «Tyroler Costüm» hat, aufzufassen pflegt. Keine wilden und mächtigen Felsgestaltungen bringen da den Ausdruck des Alpinen hinein, vielmehr sind es die baumbestandenen Ufer grüner, schnellfliessender Wasser, breite, behäbige, vielfach noch mit Stroh gedeckte Bauernhäuser im Schatten mächtiger Wallnussbäume, und endlich auch Das, was später ein so ausgeprägtes Wesen in *Frölicher's* Bild hineinlegte: die Ferne, nicht zu verwechseln mit Fernsicht, vielmehr jenes ruhige Ueberschneiden der Linien in den tieferen Parthien des Bildes, jenes Ineinandergehen bewaldeter Hügelrücken und kornfeldbestandener breiter Bodenerhebungen. Er ist übrigens, nachdem er das Gymnasium absolvirt hatte — eine Errungenschaft, die ihm im Gegensatz zu vielen seiner Collegen sehr zu statten kam — bald ausgewandert, zunächst nach München und fand da an seinem Landsmanne *Steffan* eine bereits weit vorgeschrittene Künstlernatur. *Steffan* hat hauptsächlich in seinen Bildern das Gebirge cultivirt. Das that zeitweise auch *Frölicher*; den Schwerpunkt seines Schaffens aber hat diese Aufgabe nie gebildet. Das Beste und künstlerisch Tüchtigste, was er in dieser Hinsicht schuf, sind vielleicht die Cartons gewesen, die er für das bei Bruckmann erschienene Werk «Rhododendron» von *H. A. v. Berlepsch* grau in grau malte; mit ausgesprochener Vorliebe indessen hat er sich nie dem Gebirgsbilde gewidmet; vielleicht auch berührten seine Natur Dinge, wie z. B. die manieristischen Hochlandsbilder von *Lange*, die von der Welt bis in den siebenten Himmel hinein gelobt wurden und lediglich aus lauter geschickt zusammengeleimten Unwahrheiten bestanden, bis zu einem gewissen Grade unsympathisch, ja abstossend. Dagegen hat zweifelsohne nach der Hand *Lier*, sowohl wie *Schleich* einen grossen, wenn auch indirecten Einfluss auf ihn ausgeübt, denn sie waren es, welche als Künstler die malerischen Reize der bayerischen Hochebene eigentlich erschlossen, wenn man einen drastischen Ausdruck gebrauchen soll. Man muss wohl oder übel annehmen, dass auch die früheren Münchener Künstler zuweilen die eigenthümliche Schönheit empfunden haben, die in der schier endlos sich dehnenden, nur von ganz leichten Terrainwellen unterbrochenen Ebene zwischen Lech und Inn liegen. Dem ungebildeten Auge erscheint das Land öde, langweilig, gänzlich reizlos, denn seine Schönheit ist keine aufdringliche, nicht auf der Hand liegende, sie will gesucht, sie will vor Allem empfunden sein. Das scheinbar in trostloser Monotonie sich streckende Land beut wahre malerische Goldgruben — es bedurfte nur des richtigen Spruches und sie konnten gehoben werden. Wer im schnell dahinbrausenden Eisenbahnzuge nach oder von München in irgend einer Richtung fährt, der weiss in den wenigsten Fällen, welch' reiches Terrain um ihn her ausgebreitet liegt. Bald sind es braune Torfstiche, in deren dunkelfarbigen Pfützen sich der blaue Himmel spiegelt; die Ränder sind umrahmt von bläulich-rosig schimmernder Erica, knorrige Kiefern zeichnen sich scharf gegen den Horizont und duftend entströmen dem niederen Nadelholzgestrüpp harzige Wohlgerüche, wenn an heissen Sommertagen das Sonnenlicht zitternd über der weiten, stillen Landschaft liegt, in der man höchstens hin und wieder den Schrei eines hoch in der Luft sich wiegenden Weih ertönen hört; damit wechseln dann wieder ganz andere Bilder: meilenweit wogende goldige Aehrenfelder, über deren Horizont nur da und dort die Kronen niedriger verkrüppelter Zwergobstbäume oder die rauchenden Kamine spitzgiebeliger Bauernhäuser hervorschauen oder es schieben sich schön silhouettirte Waldparzellen mit kegelförmigen Tannen und breitwipfeligen Buchen- und Eichenkronen dazwischen, deren lange Schatten auf die leise wogenden Halme fallen, zwischen denen die tiefblaue Kornblume und der knalligrothe Mohn blüht; dort ziehen am blumenduftenden Waldsaume stille, klare Bäche ihre leisen Wirbel unter dem weit ausladenden Wurzelwerk silberig schimmernder Weiden, die von nickenden Heckenrosen übersponnen sind, und folgt man dem Wasserlauf in seinen vielen

Krümmungen, an denen bald frisch-grüne, duftende Kleeäcker, bald Wiesen mit üppig stengeligem Krautwerk und breiten Doldenblüthen saftiger Schierlingsstauden sich hinziehen, so führt der schmale Gangsteig zu stillen, grünen Weihern, in welchen die dunklen Blattdächer der Hainbuche und des Ahorns sich widerspiegeln. Unten am Ende ist das Wehr, zwischen dessen grauem Balken- und Bretterwerk crystallhell einzelne Wasseräderchen niederrinnen und spritzen, während die Hauptmasse des flüssigen Elementes auf hochgelegter, stelzbeiniger, von grünen Moospolstern überzogener Wasserleitung dahinfliesst und dann in jähem Sturze auf die Schaufelräder niedersaust, immer im gleichen Tone, im gleichen Tempo seit hundert und mehr Jahren. Umgeben von vielblumigem Garten, in dem wahre Riesenexemplare der Centifolie stehen, Rosmarin und Nagerl, zu reichen Sträussen zusammengebunden, neben Levkoyen und Reseda blühen, liegt die Mühle, ein einsam Gehöft, neben dem ein Paar mächtige alte Eichen in die Luft ragen, so dass

† *Otto Frölicher.* Studie.

das Ganze eine Gruppe, einen Anhaltspunkt für das Auge gibt, den man auf stundenweite Entfernung in der Fläche erschaut. Dort schaut man dunstig verschwommen am Horizonte vielleicht die niedrigen Höhenzüge, von deren einem bei tiefstehender Sonne die Fenster des Schlosses von Dachau herüberglänzen oder den hochragenden Thurm der Klosterkirche von Andechs, der weit, weit hinaus in die Ebene sichtbar ist. Steigt man aber auf die nächste niedrige Terrainwelle hinter der Mühle, so überblickt man ein weites Vorland mit einzelnen grossen Baumgruppen, die zerstreut, hin und wieder auch zum kleinen Waldcomplex geeinigt, in den Wiesen und Aeckern stehen, durch welche sich in weiten Bogen und Schlangenlinien die mit deutschen Pappeln besetzte Landstrasse hinzieht, da und dort einen kleinen Wasserlauf überbrückend oder zwischen einem, auch mehreren Gehöften verschwindend. Da leuchten von Weitem die gelben Rapsfelder und die frischgrünen Saaten, die auf den historisch-mysteriösen Hochäckern angelegt sind,

zwischendrein glänzt wohl auch der Spiegel eines schilfumstandenen Tümpels oder eines andern Wassers, das man schon beinahe See nennen kann. An solchen ist die oberbayerische Hochebene ungemein reich. Und dann über dem Allem in mild sich hebenden und senkenden Linien Wälder, Wälder und nochmals Wälder und endlich fern ob diesen der Bergwall der Alpen. Ich betone die Ferne absichtlich, denn sie spielt gerade in dieser Landschaft eine Hauptrolle; sieht man doch von dem Hügel hinter der Mühle bei zwanzig Ortschaften, und wie oft sind nicht die Mahlknechte und der Müller dort hinauf gelaufen, wenn sie weit, weit, vielleicht in der Entfernung von ein paar Stunden, langsam und senkrecht eine schwarze Rauchsäule aufsteigen sahen oder der nächtliche Wind das Sturmläuten entfernter Kirchenglocken über Wies' und Wald herübertönen liess. All' das im flimmernden Sonnenschein zu schauen, ist ein herrlicher Genuss, nicht minder aber, wenn im Sommer nach tagelanger Hitze endlich die Vorboten des Wetters kommen, das sich unfehlbar am Nachmittag entlädt, wenn auch Morgens noch stundenlang hell und klar die Sonne schien. Die ersten Vorboten, kleine graue Wolken, kommen aus der Einsattelung, hinter der der Walchensee liegt, oder es legen sich Schleier über die weithin sichtbaren senkrechten Abstürze der Zugspitze; die anfänglich duftige Ferne wird grau, bleiern, endlich tief dunkelblau. Die Wolken steigen, noch winkt das vergoldete Kreuz vom Observatorium des Peissenberges, dann schleichen die Schatten auch darüber weg, — aber das Wetter ist noch weit, weit, es kann noch Stunden dauern, bis es nur über den fernen Ampergrund weggezogen ist. Manchmal bleibt es dort an den Vorbergen hängen; heraussen im Land fallen höchstens ein paar Tropfen, starker Wirbelwind wendet die graue Rückseite der Blätter an den Baumkronen heraus und wirft Wolken von Sand und Staub in die Höhe, so dass man den Zug der Landstrasse deutlich daran erkennen mag. Dann kommt's schwarz, dunkel, unheimlich daher über's Land. Alle Einzelnheiten verschwinden in einer grossen, mächtigen, satt- und tiefgestimmten Tonmasse, so dass höchstens die vereinzelten Baumgruppen eine noch dunklere Interpunction im Ganzen abgeben. Grau, wie Schleier senken sich schief die Regenschichten von der Luft nieder, die Blitze, die, erst ganz fern, fast nur wie ein Funken aussahen, werden länger, schärfer in der Zeichnung, deutlich sichtbar bald senkrecht niederfahrend, bald in schrägem Zickzack spitzwinkelig züngelnd, — und wenn dann der Donner rollt, so hat er an der ungeheuern Fläche einen Resonnanzboden monumentalster Art. Drüben an den flachen Höhenzügen gegen die Berge ist's unterdessen wieder licht geworden; scharf zeichnen sich die Contouren des Wettersteingebirges gegen die hellgelbe, fast schwefelfarbene Luft ab, die weiter nach oben geradezu grün wird und dann in ein leuchtendes Stahlblau übergeht, über dessen Fläche noch vereinzelte Wolkenfetzen dahinsausen. Und wie ganz anders ist das Alles dann im Herbst, wenn gegen Mittag die Nebel reissen und die Sonne durchbricht, oder im Winter, wenn nach lange anhaltender Kälte ein orangefarbener Streifen am Horizonte nach Süden den unzweifelhaften Vorboten des Föhns macht, der binnen wenig Stunden dann brausend und sausend durch die dürrblätterigen Wipfel fährt und die schweren Eiszapfen von der Dachtraufe niederstürzen lässt. Und wieder ganz anders ist ein Tag auf dem weiten Lechfelde, das ebenfalls mit zur bayerischen Ebene gehört! Im kurzen thaufrischen Gras, das auf der magern Humusschichte gedeiht, spiegelt sich die Sonne mit einer Reflexkraft sondergleichen; in dem kiesigen Grunde gedeiht die ganze Alpenflora, die man sonst nur in den Schrofen und auf den grünen Berghängen zu finden gewohnt ist. Drüben über'm Lech zieht sich in langer, kaum unterbrochener Linie der alte Reiherwald, wo einst — wie der Name schon andeutet — ein eigen Stück der edlen Waidmannskunst blühte; weiter, wo sich die Hänge der «Lechleiten» schon beinahe in den Horizont senken, schauen die Thürme des alten Landsberg in die Himmelsbläue, und in entgegengesetzter Richtung zeichnen sich fein gegen den grauvioletten Horizont, der gar oft das Schauspiel einer Fata morgana gewährt, die Zwiebelknöpfe des hochaufragenden Augsburger Rathhauses, jener von St. Ulrich, weiter die spitzen Dächer und Firste des Domes und aller andern Kirchen der alten Augusta Vindelicorum. Und welche Fülle einsam-grossartiger Bilder entrollt sich nicht im «Moos», jenem unfruchtbaren Gelände, das weite Strecken einnimmt, bald ein sumpfig-mooriges Land, wo man sprungweise nur festen Fuss fassen kann und der Boden elastisch und schwank unter dem Tritte sich biegt, dann wieder bestanden mit Buschwerk und feuchten Waldstrecken. Wenn dort der graue Herbsttag über der rostfarbigen Fläche zur Neige geht, dann

M. Munkácsy pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Studie

Otto Frölicher pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Landschaft.

steigt's aus dem Boden auf, geheimnissvoll, dunstig, in tausenderlei Gestalt und einigt sich zu einer dunkel heranrückenden Nebelmauer. Weh' Dem, der unkundig des Weges davon überrascht wird! Oder wenn der Wind über die scheinbar öde Fläche daher saust, reisst er den Nebelschleier in Fetzen, treibt sie dicht am Grunde dahin, während wenige Meter über dem Boden trübes Mondlicht in das seltsam geisterhafte Zusammenweben und Zerzausen der Dunstmassen hinein scheint und die phantastischsten, in rasender Eile wechselnden Bilder beleuchtet. Manchmal auch, ist's windstill, sieht sich die ganze weite Fläche bei solchem Nebel an wie die See, denn Baum und Busch ragen aus unbestimmtem Grunde wie bei einer Ueberschwemmung hervor, die niedrigen Hütten der Einöd-Bauern verschwinden in halber Fensterhöhe im brauenden, grauen Bodendampf und erst die aufgehende Sonne des nächsten Tages vertreibt das Ganze, in dem auch der Mensch bis an die Hüften von unten her verschwindet. Wer je auf der Jagd im Dachauer Moos oder gar in dem meilengrossen gleichen Terrain an der Donau oder bei Erding gewesen ist, der kann ein Stück erzählen von dieser ganz seltsam schönen, für das ungebildete Auge freilich monotonen Natur. Oh, es ist ein gar eigen Ding um all' diese Bilder, welche die Hochebene dem Auge erschliesst; darüber könnte man ein ganzes Buch schreiben, und es ist nicht zu verwundern, dass gerade in München so sehr viele Maler gleichzeitig auch Jäger sind. Da bekommt man eben gar Vieles zu sehen, wovon Der keine Ahnung hat, der in gutgeheizter Studir- oder Redactionsstube über das Wesen der Kunst sich seine Vorstellungen zu machen bemüht ist, um sie dann der Welt als Ragout-fin vorzusetzen.

Frölicher hat in seiner Art ein Buch darüber geschrieben, mit Stift und Pinsel all' das wiedergegeben, was er in langem Weilen während vieler Jahre da erschaute, und wenn ich mich hier schildernd in eine Landschaft vertieft habe, durch die ich selbst kreuz und quer gestreift bin, so war es nur der Versuch, anzudeuten, in welch' reichem Maasse der so früh dahingegangene Freund und Künstler das erfasst hat, was die nächste Nähe Münchens im reichsten Maasse bietet.

In Düsseldorf, wohin er 1864 zog, ist er nicht lange geblieben. Was er dort an den Werken hochbedeutender Künstler, wie der beiden *Achenbach*, *Dücker* u. A. zu sehen bekam, wirkte wohl in hohem Grade anregend auf ihn, doch war es das nicht, wohin sein Streben ging. Dafür aber schloss er dort enge Freundschaft, die bis an sein Lebensende dauerte, mit *Philipp Röth*, einem congenialen Landschafter, der später ebenfalls nach München übersiedelte und mit *Frölicher* zusammen studierte und arbeitete, ohne dass indessen zwischen den beiden Malern ein gewisses Abhängigkeits-Verhältniss in der Anschauung eingetreten wäre. Es blieb jeder auf seinen eigenen Wegen.

Frölicher kehrte im Jahre 65 nach zehnmonatlicher Abwesenheit gen München zurück und hat die Isarstadt nur noch einmal für längere Zeit verlassen, um nämlich für ein Jahr nach Paris (1868—69) zu wandern. In den älteren französischen Landschaftern, in *Daubigny*, *Dupré*, *Rousseau* u. a. fühlte er Verwandtes mit Dem, was er selbst wollte und dann gab es ja ausser den Werken dieser Coryphäen der Landschaftsmalerei dort eine so grosse Reihe von jungen Kräften, die in vielseitigster Weise, wie sie es auch heute noch thun, ihre Aufgaben der Natur gegenüber aufzufassen und zu bewältigen versuchten. Er liess sich in Fontainebleau, wo so recht eigentlich die heutige französische Landschafterschule sich heranbildete, nieder, und malte dort während Monaten, von den französischen Collegen überall auf's Liebenswürdigste aufgenommen und in seinen Arbeiten in kameradschaftlicher Weise mit grossem Interesse verfolgt. Sie liebten ihn auch als Mensch, wie Jeder, der ihm im Leben begegnet ist; war er ja, abgesehen von seinem Können, eine äusserst sympathische Figur, deren ganzes Wesen bei aller ungeschminkten Wahrheitsliebe etwas männlich Freies, Angenehmes hatte. Die dunkelbraunen Augen schauten treuherzig, weiss Gott! und seine Stimme war sonor, ruhig, nie kläffend und auch nie süsslich. Ebenso verachtete er alle Ueberflüssigkeiten, hat es auch nie verstanden, den Rücken zu krümmen. Sein äusseres Leben war von einer geradezu spartanischen Einfachheit.

Das Resultat seines Aufenthaltes in Fontainebleau war ein grosses Bild mit mächtigen Bäumen, zwischen deren Stämmen sich der Blick in offenes Land und nach fernen blauen Hügelzügen aufthut. Er stellte es im Salon aus und hat es dort auch sofort verkauft. Dann kehrte er wieder nach München zurück. Was er seitdem geschaffen, davon gab die Ausstellung eines ganz kleinen Theiles seiner nachgelassenen Werke im Kunstvereine zu München Zeugniss. In seiner Vaterstadt Solothurn sollen alle noch vorhandenen Arbeiten

vereinigt und damit ein Act dankbarer Anerkennung begangen werden, den der Schweizer Künstler bei Lebzeiten in seiner Heimath selten kostet.

Er zog später nimmer weit in der Welt herum. In Italien ist er überhaupt nie gewesen. Die hügeligen Waldgelände zwischen Ammersee und Starnbergersee, die Gelände bei Wessling und Seefeld, vor Allem aber die von der klaren Amper durchflossenen grünen Anger bei Bruck, Heimhausen, Dachau, das wurden seine Hauptstudienplätze, denen er stets neue Seiten abzugewinnen verstand. Es ist nicht zu leugnen, dass seine Naturstudien oft etwas viel Frischeres, Unmittelbareres hatten, als seine Bilder. Ueber diesen ist er zuweilen zu lange gesessen, hat zu viel über den Werth oder Unwerth des Einen oder Andern in der eigenen Malerei nachgedacht. Er war darin vielleicht etwas zu gewissenhaft und hat es nie über sich vermocht, in breiter, alle Kleinigkeit beiseite setzenden Weise mit einer Arbeit abzuschliessen, wie dies z. B. bei den Schöpfungen seines ebenfalls zu München wohnenden Landsmannes, *Adolph Stabli*, der Fall ist. Wie er aber vor der Natur aufzufassen im Stande war, davon geben die wenigen in diesen Blättern unzulänglich veröffentlichten Studien Zeugniss, denen wir eine ausgezeichnete Reproduction nach einem seiner letzten Bilder beizufügen glücklicherweise im Stande sind. Die paar knorrigen Bäume auf felsigem Boden im Vordergrunde, an denen sich ein Feldweg vorbeizieht, die Ferne mit den dunklen Wäldern, die schwere, massig wirkende Luft, die ob dem Ganzen schwebt, das Alles ist «ein *Frölicher*» in des Wortes bester Bedeutung und hat in seiner Art mit keiner Schul-Anschauung etwas zu thun. *Frölicher* war durchaus Autodidakt und wenn er sich durch bedeutende Collegen beeinflussen liess, so äusserte sich dies immer in künstlerisch durchgearbeiteter Weise, niemals aber im Sinne unselbständiger Nachtreterei, wie das unsere deutschen Modernen so sehr lieben.

† *Otto Frölicher*. Studie.

Fiebernd, mit zitternden Gliedern, ist er noch im Herbst des verflossenen Jahres hinausgegangen nach Schleissheim, um Studien zu machen; als ich ihm erzählte von den grossartigen landschaftlichen Episoden der Bodensee-Ueberschwemmung, die ich kurz zuvor mit angesehen hatte, da packte ihn förmliche Ungeduld darob, dass er nicht dabei gewesen. «Ein anderes Jahr entkommt mir so was nicht!» meinte er — es kam anders! Die ersten Frostnächte des Spätherbstes, die das Laub an den Bäumen zu Falle bringen, sie brachen auch ihn, und wenn seine Freunde bald darnach ob einer unausfüllbaren Lücke in ihrem Kreise trauerten, so thaten sie es um einen ganzen Mann und Künstler. In reiferen Jahren schliessen sich die Risse nimmer, die das Geschick bereitet. Er fehlt uns Allen — — —

PARIS UND DIE MALEREI DER NICHT-FRANZOSEN

VON

MOMME NISSEN.

Durchaus nicht denen möchte ich mich zugesellen, welche da meinen, Paris bedeute in unserem Zeitalter dasselbe für die Kunst etwa, was Athen in der Periode des Perikles —, unmöglich aber, scheint mir, ist es zu leugnen, dass Paris die Hochburg des Modernen sei für die Künste unserer Zeit — ganz besonders für die Literatur und die Malerei —, bis überall dahin strahlend, wo noch von einer «civilisirten» Welt die Rede sein kann.

Eine andere Sache ist, welchen Werth man jenem Ruhm, stets der Ausgangspunkt des Neuesten zu sein, beimessen kann. Man darf sich nicht verhehlen, dass Modernes durchaus nicht stets das ewig Junge bedeute — im Gegentheil scheinen sich die Klänge «modern» und «jugendlich» durchaus zu meiden — und dass, die Hauptstadt stets der «Moderne» zu sein, sich sehr nahe berühre mit jenem anderen Glanz von Paris, der über der internationalen Residenz der Mode ausgebreitet liegt.

Sei dem, wie es wolle: jedenfalls ist es äusserst fesselnd, zu beobachten, wie weit und wie mannigfaltig verzweigt die Anregung um sich griff und noch greift, welche Paris auf dem Gebiete der Malerei fast allen Völkern gegeben hat.

Es gibt, glaube ich, in der Gegenwart nicht eine Gruppe irgendwie in Betracht zu ziehender Maler, die von Pariser Einflüssen in ihrer Malerei nicht berührt worden wären; unsere beiden Kunsteinsiedler: *Böcklin* und *Thoma* sind vielleicht die Einzigen, die als mächtige Kunstkolosse fern und frei von Paris, ganz frei von Paris, völlig auf gesondert eigenem Boden stehen.

Und es ist erklärlich, dass Paris diese massgebende Stellung in der Malerei gewann. War es doch eine jämmerlich kunstlose Zeit zu Beginn unseres jetzt schon greisenhaften Jahrhunderts, eine Zeit, wo jede Kunstpflege erstorben war. Wenn uns Deutschen jene Periode auf dem Gebiete der Malerei auch einige geniale Einzelnaturen, von *Carstens* bis *Schwind*, brachte, so erwuchs doch in Deutschland keine fruchtbringende Erstarkung und Pflege des Technischen der Weise, als damals schon in Frankreich, in Paris. Es ist bekannt, wie von *David* an in Frankreich die Malerei wieder festen Boden gewann, wie sie von ihm an Schritt für Schritt langsam aber sicher neues Gebiet zu erobern begann, ohne auch nur von den früheren Errungenschaften das Geringste fahren zu lassen; vielmehr bildete sich bald ein fester Bestand von Malkenntnissen, die in der Tradition von den Aelteren auf die Jüngeren übergingen. Die Concentration in Paris gab der französischen Malerei ein positives Können und ein gefestigtes Ansehen, dem sich die Deutschen durchaus nicht an die Seite zu stellen vermochten, zumal da sie sich nicht allein sehr zersplitterten, sondern auch ihre Sucht nach dem Auslande, vor allem nach Rom, ihrer Entfaltung Abbruch that.

Von Anläufen zu einer selbstständig bedeutenden Malerei kann ausser in Frankreich dieses Jahrhunderts erste Hälfte entlang eigentlich nur in Deutschland die Rede sein, wenn man dazu etwa noch die Malerei der Engländer *Constable, Bonington* und *Turner* in Betracht zieht. Die anderen Nationen schmiegten sich leicht an Frankreich an. Und auch die Deutschen zum grossen Theil. Ist denn nicht *Piloty* durch die Vermittlung Belgiens ein Ableger zweiter Hand von der französischen Malerei eines *Delaroche*, von dem Evangelium des Farbigen, welches nach dem genialen *Delacroix* ausgesprengt wurde? Und wer einigermassen die neuere Malkunstgeschichte Deutschlands und seiner Kunsthauptstadt München kennt, der weiss, was *Piloty* für die Entwicklung der neueren deutschen Malerei bedeutet. *Feuerbach* war in Paris als Schüler von *Couture*, ebenso *Henneberg*, *Brendel* und nicht wenig andere Deutsche. Wie nahe *Menzel* Paris steht, weiss man, ebenso, dass *Knaus* nicht allein bei uns das wurde, was er ist. — Diese kleine Reihe von Namen genügt, um zu zeigen, in welch' nahen Beziehungen die Aelteren unserer Maler-

schaft in einigen ihrer Hauptvertreter zu Paris sich befinden, und man darf sagen, dass der Connex unserer jüngeren Künstler mit Paris ein bedeutend stärkerer und allgemeinerer geworden ist.

Das möchte ich in Kürze jetzt zuerst etwas näher beleuchten.

Es ist viel von «Pleinairmalerei» die Rede jetzt, nur zu viel. Man weiss — oder meint zu wissen —, dass dieselbe von Paris ausgegangen sei, sich auch, theilweise schreckenerregend, über Deutschland verbreite, dass bei uns *Uhde*, *Liebermann*, vielleicht noch *L. v. Kalckreuth*, *Skarbina*, ihre Hauptvertreter seien, und dass diese — last not least — ganz besonders die Hässlichkeit als darstellenswerth zu betrachten beliebten.

Es ist wahr, dass eine hellere, weisslichere, grauere Aussenseite der Malerei, im Gegensatz zu dem fast stets bräunlichen Ton älterer Bilder, zuerst in Paris an's Tageslicht trat, wenn hiefür auch der Schlagname «plein air» eine sehr oberflächliche Bezeichnung ist. Schon die Fontainebleauer, die *Millet*, *Corot*, *Rousseau*, *Daubigny*, *Troyon*, hatten der Natur gegenüber stets das Bestreben, die Dinge «entouré d'air» wiederzugeben, und deren Bilder sind durchaus — entgegen, glaube ich, mancher Vorstellung, welche man sich bei uns von jenen mit Recht so hoch gepriesenen Werken macht — braun, und doch zum Theil herrlich und voll durchwoben von der Luft, die alle Gegenstände bestrahlt und umgibt. Der Grund zu der Hellmalerei liegt tiefer.

Nicht allein jenes Bestreben, die Luft um die Dinge herum wiederzugeben, hat sie gezeitigt. Der bequemste, einschmeichelndste, gelegenste Farbton für unser Auge, für das Auge des Malers ist das Braun. Es ist ein warmer, tiefer, weicher Ton. Und es war von den Alten wahrhaft sehr politisch, wenn nicht ganz, so doch stets etwas, alle Farben durch das Bräunliche, welches dem Gemälde immer die natürliche Sympathie der Netzhaut sichert, dämpfen zu lassen. Und ihr Tactgefühl in dieser Beziehung war so vortrefflich, dass es nicht zu verwundern ist, wenn den Malern, welche zuerst eine braunlose Malerei auf's Tapet brachten, kein Zuruf erfolgte.

Doch es war nothig, sich vom Braun zu entfernen. Denn während einstmals Jugendfrische über den «saueigen» Gemälden lagerte, während ehemals die Illusion, welche trotz der im Grunde unwahren und naturunähnlichen braunen Töne hervorgerufen ward, den natürlichen Ansprüchen der früheren Zeiten, Völker und Männer genügte, wächst in unserem Jahrhundert der Drang nach einer viel grösseren Illusion auch in der Malerei. Und um eine wirkungsvolle Illusion, den ganzen neu geformten Anschauungsweisen zudem entsprechend, welche zumal durch die Revolution der Naturwissenschaften hervorgerufen wurden, zu bringen in den Gemälden, musste von der freilich so sympathischen, und desshalb auch so lange herrschenden Bräune abgegangen werden.

Es ist das Verdienst von Paris, zu Gunsten einer grösseren Illusion, oder sagen wir: zu Gunsten der Möglichkeit einer grösseren Illusion, auf die alte Malgewohnheit verzichtet zu haben. Denn es ist unmöglich, dass die Braunmalerei nun zunächst eine Zukunft hat. (Die von der Münchener Ausstellung her bekannten neuen Schotten sind hier freilich zum Theil ein merkwürdiges Phänomen.)

Wir müssen es unseren Landsleuten *Uhde* und *Liebermann* danken — ihr persönliches Verdienst ganz abgerechnet —, dass sie uns vor Allen das Verständniss jener neuen Kunstphase, die Paris durchmacht, vermittelt haben. Es ist der Geist eines Alten, es ist der Geist *Millet's*, der in ihnen, besonders erkennbar in *Liebermann*, steckt, und es ist die Malweise von *Bastien-Lepage* zuweilen, die sie beherrscht, die aber noch eine viel grössere Frische und Freiheit des Malerischen dazu erhält.

Doch es sind ja bei weitem nicht allein diese Beiden, welche von Frankreich in gleichem Sinne inspirirt sind, und ich bin der festen Ueberzeugung, dass gerade diese Beiden am wenigsten vor den Augen unbefangener Deutschen Gefallen finden werden unter den Neueren, aber sie waren die Ersten, an die der Streit sich kettete, und die Ersten, die so Manchen unter der deutschen Malerschaft die Augen öffneten über all das Süssliche und gehaltlos Nette vieler Tagesgrössen. Glaubt ihr es jedoch nicht, dass jene beiden unliebenswürdigen Maler eine ganze Generation ein gut Theil erzogen haben — nun so fragt einmal unsere jüngeren Künstler, die euer Gefallen schon eher finden und denen vorläufig die Zukunft gehört, was sie Männern wie *Uhde* und *Liebermann* verdanken! Sie sind Märtyrer beinahe; Märtyrer pflegen keine schönen Züge zu haben, doch sie sind markig.

Jean Boldini pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Uebrigens können wir stolz sein darauf, welches Ansehen die Beiden bei unseren Landesfeinden, bei den Franzosen, geniessen. Es bestätigt sich von Jahr zu Jahr. Und es bedeutet mehr, in Paris, wo wahrhaft wählerische Kunstrichter sind, eines Ansehens zu geniessen und Auszeichnungen ersten Ranges zu ernten, als in Berlin, selbst als in München.

Man sieht, dass fähige Deutsche die französische Malerei nicht blos nachahmen und unpersönlich weiterpflanzen — dann würden die Pariser sich wenig darum kümmern —, sondern dass sie selbst schöpferisch die als gut erkannte Malweise ausgestalten und als Mittel dem Zweck des persönlichen Ausdruckes unterordnen. Eben desshalb darf man Paris auch in diesem Falle fruchtbringend nennen; wenn es blos Nachahmung hervorriefe, wäre es uns werthlos.

Was es damit auf sich hat, dass unsere «Hellmaler» sehr gerne als Maler der Hässlichkeit hingestellt werden, ist allerdings gegen principielle Gegner schwer zu erörtern. Ich möchte nur anführen, dass das Schönheitsideal — meint ja nicht, dass ein *Uhde* und *Liebermann* keines hätten! — wandelbar ist, wie Alles, und wenn dasselbe bei den Versuchen der Modernen nicht entfernt eine Ausgestaltung vorläufig zu erringen vermocht hat, wie früher in glücklicheren Kunstzeiten, so liegt das nicht allein an der Unzulänglichkeit der Persönlichkeiten, die doch nicht gleich ein *Michel Angelo* oder ein *Rembrandt* sein können, als an der Unzulänglichkeit der Zeitverhältnisse. Aber es wird zu leicht grobe Verkennung, wenn man thatkräftigen Suchern nach Erneuerung und Wahrheit in der Kunst deshalb, weil ihre Schönheitsempfindungen von den altgewohnten ganz und gar abweichen, von vorneherein entgegentritt.

Dass man manche unserer Maler, eben die hauptsächlich, die von Paris lernten, «Naturalisten» zu nennen für gut hält, ist im Grunde blos ein bequemes Modeanhängsel zur Unterscheidung, hier viel weniger berechnet wie bei modernen Literaten. Denn es ist nicht zu leugnen, dass sich unter den Letzteren sehr viel Tendenz und leeres Geschrei mit Schlagworten als «Naturalismus» u. s. w. eingeschlichen hat, zu oft genährt von einem demokratischen Zuge, während die Umstrittenen unter den neuen Malern ihre aristokratische Haltung stets bewahrt haben, ohne jemals den freilich bestehenden gründlichen Gegensatz erbittert wie jene zu betonen.

Doch ich zweige etwas ab vom Thema, welches ich zu behandeln vorgegeben habe. Indem ich später, um die heutige Situation der Oberherrschaft von Paris zu veranschaulichen, ein Bild von des Auslandes Vertretung im jüngsten Pariser Salon einflechten möchte, werde ich auf Deutschland zurückkommen; zuerst aber ist die Stellung anderer Nationen in ihrer Malerei zu Frankreichs Hauptstadt näher zu betrachten.

Von einer Malerei in Skandinavien hat man bisher, einige dänische Anläufe ausgenommen, nichts gewusst. Jetzt aber entwickelt sich eine, und fast völlig durch Paris.

Freilich denke ich daran, dass Düsseldorf sowohl wie München starken Zufluss an norwegischen Malern hatten, aber diese haben sich ihrem grössten Theile nach so schnell acclimatisirt und entnationalisirt, dass sie wenig in Betracht kommen, selbst wenn ihre Talente zeitweilig etwas Frisches zu Tage förderten.

Aber unter dem anregenden Einfluss, den Paris auf so viele skandinavische Talente ausübte, die dorthin geströmt kamen, erwachte — für uns beinahe über Nacht — dort oben im Norden reges, vielseitiges Interesse für Malerei und zugleich ein nationaler Aufschwung derselben. Freilich unterdrückte wohl die Seinestadt manche der Landesinstinkte zuerst bei Nordländern und liess sie schnell als Pariser sich acclimatisiren, die dann in der Menge der französischen Maler leicht verschwanden; bald aber erstarkte bei Kräftigeren und Späteren das für die Kunst stets fruchtbringende Heimatsgefühl und so lernten die bedeutendsten der jetzt lebenden nordischen Maler wohl in Paris, aber sie schufen auf ihren Schneefeldern, ihren Matten, ihren Fjorden. Und dass sie dies thaten und thun, das sichert ihrer jungen Kunst eine verheissungsvolle, thatkräftige, eigenartige Zukunft.

Es liebäugeln die Norweger, Schweden, Dänen allerdings stets noch sehr mit Paris, und sie haben damit einer Weise sowohl eine Pflicht der Dankbarkeit erfüllt gegen die Stadt, die ihrer Kunst Amme war, als auch gewinnen sie dadurch feste Position in der europäischen Kunstwelt, der sie sich nicht besser als in deren Centrum offenbaren können.

Vielleicht ist es nur Optimismus von mir, was ich jetzt sage, aber ich glaube, dass, wenn die nordische Kunst bald in Zukunft einen freien, ganz selbstständigen Sommer feiert, dass dann die Bande, die Nordland an

Paris fesseln, immer lockerer geworden sein, zerreissen werden, und dass alsdann die Skandinavier sich zu erinnern beginnen, wo ihnen Stammesverwandtschaft zur Seite steht und sich den Deutschen naturgemäss mehr anschliessen werden. Sind doch schon die nordischen Schriftsteller, die *Ibsen*, *Georg Brandes*, *Strindberg*, *Ola Hansson* und wie sie alle heissen, uns grade letzter Zeit auch persönlich immer näher gerückt! Sowohl für Deutsche wie Skandinavier wäre es auf die Dauer unter allen Umständen erspriesslicher, wenn beide, anstatt einzeln mit französischer Kunst zu liebäugeln, gegenseitig sich stärker zu befruchten versuchen möchten, und Paris dann links liegen zu lassen vermöchten.

Es erwächst für Paris eine Gefahr aus der allzu freundlichen Pflege und Aufnahme der skandinavischen Kunst bei sich. Es könnten die Jungen ihren Erziehern über den Kopf wachsen. Mehrere Anzeichen schon bestätigen diese Vermuthung.

Denn es lässt sich nicht leugnen, dass Frankreichs schöpferische Kraft wie in allen Künsten, so auch in der Malerei zu versiechen droht. Es erstehen keine starken Individuen, die hoch über das Niveau emporragen. Hoher Standpunkt der Malerei überhaupt ist die Marke von Paris. Wo aber bleiben die Grossen, die den Ueberschuss an Feinnervigkeit, technischer Geschicklichkeit und nervöser Ueberreiztheit in solch uberzeugend persönliche Formen kneten, dass dem ganzen Lande und Volke dadurch geistige Offenbarungen erwachsen? Es fehlt der Wein für die neuen Schläuche. Der Boden ist abgezehrt und die Sonne lasst die schwächlichen Trauben nicht reif genug werden, als dass der Lebenssaft sich auf's Neue verjüngen könnte.

Aber die Norweger sind ein markiges, junges, zukunftsfrisches und unverbrauchtes Volk. Darum auch ihre schleunigen Fortschritte und neuen Kunstwandlungen. Es sind einige unter ihnen, die fast genau schon den Grad der Feinfühligkeit haben im Malerischen wie die Vordersten der Pariser, dazu aber einen Hauch unverwüstlich unwiderstehlicher Jugend und Freudigkeit hinzuthun, der die Franzosen matt und entnervt und abgenutzt daneben erscheinen lässt. —

Länger als die Skandinavier spielen neuerer Zeit schon die Niederländer eine Rolle in der Malerei. Und auch bei ihnen fast überall vernehmbare Befruchtung durch Paris.

Zunächst bei den Belgiern. Diese stehen den Franzosen wie als Volk, so auch in der Malerei noch näher als die Holländer. Ihr Geist geht oft im französischen auf, oft freilich erstarkt und färbt er denselben doch ein wenig national nach dem Flamändischen hinüber. Dennoch wird man in wenigen Fällen den modernen belgischen Maler vom französischen bestimmt unterscheiden können: ein Beweis, wie eng auch hier die Verwandtschaft mit Paris ist.

Anders bei den Hollandern. Die *Israels*, *Maris*, *Mauve*, *Mesdag* haben ihr ganz bestimmtes Localcolorit, welches ihnen festumrissen das Ansehen einer ganz einzigen, ganz und gar holländischen Malergruppe giebt. Deshalb stehen sie Paris aber nicht viel weniger nahe. Ihr Geist ist freilich Barbizon, wo die Fontainebleauer schufen, verwandter als Paris, aber Barbizon liegt doch auch noch im Bannkreis von Paris.

Im Grunde sind die neuen vorzüglichen holländischen Landschafts- und Innenraummaler die natürliche Fortsetzung der Fontainebleauer, viel mehr als die neuen Franzosen. Die Pariser Kunst hatte vielleicht ihre letzte gesunde Epoche in *Millet* und seinen Paladinen, theilweise noch in *Bastien-Lepage*. Nach diesen nur zuviel krankhafte Experimentirkunst und neben Ueberfeinerung gefällig gute Modemalerei. Als gesund aber treten die Holländer in die Fussstapfen der jetzt schon älteren Franzosen, und — o Wunder! — jetzt beginnen auch sie schon alt zu werden und müssen der Sturmesfrische der nordischen Kunst nur zu leicht weichen.

Aber wir dürfen nicht verkennen, dass die intime, schmucklose, ernste Naturanschauung der Holländer in ihrer vorzüglichen malerischen Ausgestaltung einen so hohen Rang einnimmt und eine solch rein genussbringende Harmonie zu Tage gefördert hat, dass sie ohne Rivalen ist. Erinnere man sich doch der geschmackvoll feinen holländischen Säle auf mehreren letztverflossenen Münchener Ausstellungen! Sie fanden nicht ihresgleichen.

Die skandinavische Malerei ist anspruchsvoller wie die holländische, und sie hat entschieden auch stärkeren Rückhalt und mehr Zukunft — steht doch allein eine ganz andere Volksmacht dahinter! — vergleicht man aber, was bis jetzt positiv gegeben worden ist hier und da, dann ergibt sich leicht, dass Holland schon eine abgerundete, in sich erquickend geschlossene Kunstperiode hinter sich hat und dass im Norden noch alles

wilde Gährung, schäumender Most ist, aus dem bis jetzt nur einzeln eine reife und männlich fertige Schönheit erwuchs.

Während England zum grossen Theile selbstständig in seiner zum Theil auf Bedeutung Anspruch machenden Malerei dasteht, während die trunkenen Schotten, wenn sie von irgend Jemandem etwas gelernt haben, ein gut Theil bei den Fontainebleauern in die Schule gegangen sein müssen, ist Amerika — soweit es denn überhaupt die Kunst schon mit auf Rechnung hat — wohl ganz im Abhängigkeitsverhältniss von Paris. Es sind starke amerikanische Talente auf dem Continent, selten aber bemerkt man einen eigenthümlich amerikanischen Zug. Sie sind in ihrer Ausbildung Europäer geworden und haben ihr Landes- und Heimatscolorit verloren.

Es ist bekannt, dass der Pariser »prix de Rome« die Kunstbeziehungen Frankreichs zu Italien unterhält, bekannt, dass manche italienische Talente sich Paris zuwenden; von einem lebhaften Kunstconnex kann hier indess wohl kaum die Rede sein. Dann noch eher in der Verbindung mit Spanien, welches ja neuerer Zeit zuweilen eine ganz seltsam pompöse Entfaltung des Malerischen zeigt, die jedenfalls nichts weniger als frei von Pariser Schulung ist.

* * *

Da zu leicht bei solch' allgemeinen Erörterungen vorliegender Natur ein mattes und farbloses Bild von dem Zustande der neueren, Frankreich freundlichen, Malerei der verschiedenen Völker entsteht, wenn nicht Darstellungen von bestimmten Gemälden und besonders charakteristischen Künstlertypen sie begleiten, möchte ich an der Hand der reichhaltigen Vertretung, welche die fremden Nationen verflossenen Sommer zu Paris fanden, dem Leser einen kurzen Abriss des interessantesten Bruchstücks beinahe moderner Malerei in Bildern zu geben versuchen. Zumal desshalb nützlich, ich hoffe, da ich Namen von erster Bedeutung berühren werde, deren Klang das Ohr der Deutschen nur ganz vereinzelt gestreift haben wird.

Skandinavien.

Einer besonders war es unter den Norwegern, den ich doppelt lieben lernte, wie ich seine neuen Bilder sah. Ich denke an *Fritz Thaulow*. Das ist ein freudebringender Künstler von urwüchsiger Schöpferkraft und entzückender Frische. Er liebt es, den Schnee, den Schnee seiner weiten Heimathfelder zu malen, und er malt ihn so, dass man ihn lieb gewinnt, mehr als den schönsten Sommer, den Mitteleuropäer daneben uns verführerisch vor Augen zu stellen unternahmen.

Ein älteres Schneebild von *Thaulow* hängt im Luxembourg zu Paris, und es ist sehr gut. Aber bei weitem hat der Meister es übertroffen in den neuen Darstellungen. Es ist enorm, wie sein Gefühl für die Töne eines Schneefeldes gerade geschärft geworden ist, immer feiner und feiner, ohne dass diess je als störend übertrieben zu Tage tritt. Wenn man auf diese sonnbeschienene weisse Decke der Bilder sieht, kann man zuweilen ein überraschtes Staunen nicht unterdrücken über die Stärke der gegebenen Illusion. Mir wenigstens ist es so gegangen, dass ich momentan glaubte, draussen an einem starren Wintertag wirklich in den Schnee zu blicken; zwar ein Gefühl, welches wie der Blitz vorüberhuscht, keineswegs eine panoramenhafte Täuschung. Dabei geht dieser Maler so überaus einfach mit dem Material um — er kommt ganz ohne Malwitzchen zum Ziel —, so dass er von Allen eigentlich am meisten darüber steht. Ausser dem vortrefflichen Maler wirkt aber vor Allem der empfindende Mensch, die grossschauende Künstlernatur. *Thaulow* bleibt stets Norweger ganz und gar: man lebt mit ihm zwischen den hohen Bergen, wo einsam nur vereinzelte Menschen wohnen; — man fühlt eine Welt voll wahrhaftiger Schönheit und Poesie auf sich eindringen durch die Allgewalt der malerisch und menschlich schaffenden Persönlichkeit des ungezwungenen Künstlers. Was er gibt, erfreut mich so, dass ich Sehnsucht bekomme, dorthin zu wandern, wo die Natur so weit und so frei und so luftig ist. — Am poetischsten vielleicht — jedenfalls am romantischsten — ist *Thaulow* in seinen neuen Bildern mit einem Pastell, auf dem er einen Bach malte, den Steine anfüllen —: Abends in waldiger Gegend, mit dünnen Bäumchen zur Seite, fliesst das Wasser hinunter, an der dunkelnden Wiese vorüber....

Weniger schlagend in der unmittelbaren Wirkung, theilweise doch auch frisch und gesund, wirkt *Albert Edelfelt*, von dem ich eine Sammelausstellung sah. Er ist viel mehr berührt und nivellirt von der französischen Ueberkultur als *Thaulow*, er ist bei Weitem nicht so sehr seines Heimathlandes Kind geblieben. Einige von

seinen Bildern könnte auch ein frischer Franzose gemalt haben, während bei *Thaulow* dieser Gedanke absolut in Wegfall kommt, so sehr ist er Nordländer und so sehr ist er schon fern und frei von der Pariser Geschicklichkeit. *Thaulow*, fühlt man, malt nur, was ihm ganz am Herzen liegt, er malt nur die Natur und nur die Stimmung, die für ihn als Menschen einen Theil seiner Lebensluft ausmacht; erst innerhalb dieses Kreises sucht er Sachen von auch malerischem Reize. *Edelfelt* hingegen hat schon, oder noch etwas von der bei den Franzosen fast ganz allein massgebenden Triebfeder des Malens, von der einseitigen Augenweide am speciell Malerischen. Es fehlt das bestimmte, das packende Localcolorit. Er gab Porträts, Genrebilder und Landschaften. Er würde die Wirkung seines talentvollen Auftretens verstärkt haben, wenn sein Talent eingedämmt wäre in eine leidenschaftliche, tiefe Neigung für ganz besondere Darstellungen; man vermisst das Gefühl, dass er aufgeht in dem, was er schafft. Es gefällt mir hingegen an *Edelfelt*, dass er sich so anspruchslos und einfach, ohne Nörgelei giebt; er ist nicht bestrebt, mit jedem Bilde gleich einen Trumpf auszuspielen — er hat nicht das Bemühen, zu wirken um jeden Preis, sondern hat er einmal einen Eindruck fixirt, dann lässt er ihn stehen, wie er gekommen ist, ohne ihn ängstlich noch steigern zu wollen; da gibt er lieber im nächsten Bilde ein Mehr. Stellenweise bekommt er einen Anflug von Schlichtheit, der anderen, französischen Bildern gegenüber an eine räumliche Lehre gemahnen könnte, aber das quält ihn glücklicher Weise nicht.

Tragardh, ein bis neuerdings unbekannter schwedischer Name, fiel sehr auf. Zwei Bilder des Bouguereau-Salon trugen seinen Namen.

Auf dem einen ein grauer Herbsttag. Nasses Wetter, obgleich es augenblicklich trocken ist, — es hat letzter Tage stark geregnet. Das Grün, welches die rauhe Jahreszeit noch nicht völlig zu zerstören vermochte, hat noch einmal eine frischere Färbung angenommen, welche jetzt zu dem braunen Laub um so stärker in Gegensatz tritt . . . Es ist eine menschlichen Wohnungen ferne Gegend . . . Am Saum eines kleinen Geholzes — kommt es mir doch immer vor, als müsste ich genau so eines kennen! — wo aus dem Gestrüpp hie und da kräftige Baume emporragen, geht ein Weg, von kleinen Pfützen unterbrochen. Auf dem Wege geht nach vorne zu eine schwarzbraune Kuh, die letzte der Heerde» . . . . Ein selten frischer Windhauch scheint heut über die Erde zu streichen.

Dann das andere Bild:

Ein ganz lichter, sonniger Sommertag; am Morgen. Man sieht dem Lichte fast entgegen. Auf einer Wiese, deren Grün die Dürre ein wenig verzehrt hat, stehen frische Sträucher, in der Ferne liegt waldige Gegend. Zwischen dem Gestrüpp, den Binsen — spiegelglatt ein Teich. Daneben führt ein Mädchen eine grasende Kuh am Strick, hinten erscheinen deren mehr . . . .

Doch es nützt nicht viel, dass ich dem Leser diese so schlichten, prunklosen Vorwürfe in nackten Worten erzähle; von dieser so ungemein sensitiven Wiedergabe einer Licht- und Farbenerscheinung kann man sich ohne Anschauung keinen Begriff machen. Es wird freilich Mancher, der vor der Natur nie ein Bild derselben in sich aufgenommen hat, sondern dessen Auge deren Reiz blos aus Landschaftsbildern verdolmetscht bekommen hat, der dann sein Auge in eine Schablone landläufiger Landschaftsmalerei hineingewöhnt hat, die Schönheit und Tiefe dieser eigenen Ausdrucksweise nicht nachempfinden können, eben weil sie zu weit entfernt ist von der Seh-Art, an die er sich gewöhnt hat und die ihn für ein feineres neues Gefühl abgestumpft hat. — Einen Anklang zeigt *Tragardh* an die Anschauungsweise, die in Frankreich in *Claude Monet* ihren radicalsten Vertreter gefunden hat. Ich glaube kaum, dass er ohne *Monet's* Einfluss zu dem geworden wäre, was er ist; aber eben so, wie er jetzt, gefällt er mir viel besser als jener. Was bei *Monet* noch absichtlich, gequält, unnatürlich und berechnet erscheint, kommt hier bei *Tragardh* viel natürlicher heraus; es scheint ihm schon etwas ganz Einfaches, Selbstverständliches, in dieser lichten farbfreudigen Tonlage einzusetzen. Hier ist ein echter, selbstschöpferischer Künstler, der zwar von den Franzosen Vieles gelernt hat, aber im eigenen Hirn Alles verarbeitete und Dem unterordnete, was er wollte und was ihm als Angehöriger seiner Rasse und seines Geschlechts, als Pflanze seiner Heimath am nächsten lag.

Eines vierten nordischen Künstlers mächtige Hünengestalt drängt sich mir jetzt wieder auf: die des Norwegers *Niels Gustav Wentzel*. Ein Maler, der — man sieht es — am liebsten gleich mit der Keule dreinschlägt. Sein Bild: «Das Mahl» steht mir lebhaft in Erinnerung.

Eine grosse Leinwand mit lebensgrossen halben Figuren. In einer kleinen Hütte sitzt die Familie um den Mittagstisch. Durch Fenster und Thür sieht man auf Blockhäuser, auf eine norwegische Hochlandsscenerie hinaus . . . . Markige Wesen von Fleisch und Blut sind hier dargestellt, die ein Leben voll Mühe und Arbeit haben, die im Schweisse ihres Angesichts ihr täglich Brot essen, die auch nicht einen Schimmer von der Koketterie und Geckerei des modernen Culturmenschen aufweisen. Wie sie, so ihre Umgebung: Schlichte Einfachheit der Einrichtung, grobe und feste Tische, Bänke und Schränke, die sicher schon mehrere Menschenalter hindurch unverrückt am gleichen Platz der Stube stehen und unverändert stehen bleiben werden, so lange nicht sie oder das Geschlecht, welches auf dieser Scholle wohnt, vermodert hinwegsinken. Eins haftet am Andern. Die Umgebung gewann durch diese Menschen Leben, es steckt ein Theil ihres Wesens in ihnen. — Die Menschen des *Wentzel*'schen Bildes scheinen so seltsam mächtig, so gewaltig, wie ein vergangenes Geschlecht von stärkeren, grösseren Wesen. Wie Spielzeug erscheinen daneben andere Bilder und wie Marionetten deren Figuren: so nichtig, so überflüssig, so ewig tändelnd mit der Welt und mit ihrer eigenen Seele. Aber hier Gestalten, die mitten im mächtigen Kampf mit den Elementen stehen, die sich in fortwährendem Ringen und Wühlen die Erde dienstbar machen. — Der Vortrag des Malers enthält wuchtige Schwere und einen tiefen Ernst der Ueberzeugung, der zum Theil an *Tolstoi* erinnert. Ein Bild von *Wentzel* auf der letzten Münchener Ausstellung hatte bei Weitem nicht diese Stärke: ob es eine alte Arbeit oder ein misslungener Versuch war, vermag ich nicht zu entscheiden.

Wentzel ist so gut wie gar nicht Franzose; er ist vielmehr schon ein nordischer Protest gegen den Geist des Franzosenthums, deren, wenn nicht Alles täuscht, die nächste Zukunft bald mehr bringen wird.

Sehr frisch und gesund ist der Norweger *Christian Skredsvig*, wie fast immer, so auch in einem neueren, langen, interessanten Bilde «Aus Italien». Vor einer abwechselnden südländischen, durch die «Villa Baciocchi» pointirten Scenerie grasen zwei Kühe, an einem Wintertag. Etwas barock als Vorwurf wirkt es meinem Auge; es ist theilweise zu geschickt gemalt, um unbefangen nachempfunden zu werden, aber es hat eine grosse Güte als Stärke sowohl wie als Intimität des Tons.

Ein norwegischer Sommertag, in vollem, warmem Lichte, in erfreuender Urwüchsigkeit gegeben, ist von *V. Sörensen* zu sehen. Eine Idee von Schülerhaftem, Unreifem scheint noch darin zu stecken, aber sicher ist hier gesundeste Begabung. Man sieht, dies Bild in seiner vollen Farbenwirkung ist mit Lust und Liebe gemalt; obgleich es als Ton in einer ungestört breiten Erscheinung zu Tage tritt, sind doch einige bezeichnende Einzelheiten, ohne auch nur im geringsten spitz zu wirken, zeichnerisch sehr bevorzugt; so Fenster, aus denen der Sonnenreflex strahlt, so die Treppe des Hauses. Es wirkt mir so, als wenn der Maler sagen wollte: Seht, hier bin ich zu Hause.

Die Norweger, von denen Männer wie *Werenskjold, Christian Krogh, Eilif Petersen* im vorigen Salon leider nicht vertreten waren, sind im Allgemeinen die kräftigsten Künstlernaturen des Nordens. Aber auch die Schweden stehen durchaus nicht ganz abseits.

Allan Oesterlind ist ein prächtiger schwedischer Figurenmaler. Auf einem Bilde von ihm, welches fröhlich ungezwungenen Humor athmet, treiben Mädchen — *Oesterlind* malt mit Vorliebe, dabei vorzüglich, Kinder — ein beliebtes Spiel mit dem Schatten einer Kerze. Es ist reizend, wie hier die weissbehaubten Kinder alle ganz bei der Sache sind; der Beschauer des Bildes belauscht sie ungesehen, nicht eines kokettirt aus seiner Umgebung heraus. Die Scenerie ist so anheimelnd, weil das Hauptinteresse ganz und gar auf dem rein Menschlichen ruht. Nebenbei freut man sich allerdings noch des gemüthlichen Raumes der Bauernhütte, der eigenthümlich alten, blauen Stühle, der alterthümlichen Treppe, des Schrankes und der hübschen, hausmütterlichen Anzüge der Kinder. Aber zuerst sieht man blos deren Spiel und deren Mienen. — Feierlich traurig ist ein anderes Gemälde von *Oesterlind:* Im dunklen, schlichten Gemach brennt schwachleuchtend eine Kerze; drei Mädchen — die eine auf der Erde, halb hingeworfen — beten neben einem Todtenbett.

Es lässt sich nicht leugnen, dass in der Bauernmalerei eines *Oesterlind* bis zu *Knaus* und *Vautier*, unseren Altbekannten zurück ein Fortschritt ruht. Jener ist reiner und ungekünstelter als diese, ohne geringsten Anflug von Caricatur; er gibt keine gesuchten Charakterfiguren, sondern volle, lebendige Menschen.

Larsson und der vorzügliche Aquarellist *August Franzen* sind Schweden von grosser Begabung, ebenso

der freilich sehr zum Franzosen gewordene, selten flotte *Anders Zorn*, ein eigenthümlicher Gegensatz zu *Schultzberg*, der im Sommer 1888 in Kopenhagen ein in seiner Art einzig frappantes Schneebild ausgestellt hatte.

Ein erfreuliches Zeichen ist es, dass die vorjährige Münchener Ausstellung stärker von Dänen beschickt ward, als der Pariser Salon, von wo mir hauptsächlich nur ein Paar schlichte Bilder von *Willumsen* in Erinnerung stehen. *Viggo Johannsen* und *Kroyer*, die beiden vorzüglichen Begabungen, waren nicht vertreten. — Der grösste Kunstmäcen unserer Tage, der Bierbrauer *Jacobsen* zu Kopenhagen, hat die dänisch-französischen Kunstbeziehungen ausserordentlich genährt.

Deutschland.

Wenn ich ein mässiges Bild von *Meyerheim* abrechne und eine unbedeutende Landschaftsstudie von *Skarbina*, dann bleiben eigentlich nur vier deutsche Künstler, die zu Paris in's Auge fielen: *Uhde*, *Paul Hocker*, *Liebermann* und *Kühl*. Aber alle Vier sehr bezeichnend für das Verhältniss eines grossen Theiles der deutschen Maler zu Paris.

Da jedoch sowohl *Uhde's* Joseph und Maria-Bild, als auch *Höcker's* «Die Nonne» und *Gotthard Kuehl's* «Ave Maria» von Paris nach München zur Ausstellung wanderten, bin ich der Mühe überhoben, die Bilder nochmals an dieser Stelle zu berühren. Nur möchte ich erwähnen, dass die genannten drei Bilder an den Wänden des Meissonier-Salons die Deutschen achtungerweckend vertraten und ihre französische Nachbarschaft nicht selten zu Boden drückten. Dass man es hier in diesen Bildern gerade mit sehr ausgeprägt deutschen Kunstproducten zu thun gehabt hätte, dürfte man freilich nicht behaupten; es waren aber Meisterwerke jenes Theiles der deutschen Malerei, die mit der französischen Hand in Hand geht und von ihr zum grössten Theile gesäugt ist.

Max Liebermann wies zwei neue Bilder auf, mit seiner bekannten, angefeindeten, kräftigen, wuchtigen und rücksichtslosen Handschrift. Der Vorwurf ist bei ihm scheinbar stets zufällig; ihm scheint die forsche, lebendige Ausdrucksweise das wesentliche Moment des ganzen Schaffens zu sein. Auf einem grossen Bilde hat er eine Frau gemalt, die in den Dünen am Strick eine Ziege her zu sich, mit sich zerren will, während willig daneben ein Zicklein geht .... Das wirkt wie ein echter *Liebermann* sehr ausgeprägt, zum grössten Theil aber durch den Manierismus von *Liebermann*, ohne dass er diesmal seiner, in ihrer Haupterscheinung bekannten Individualität neue Züge hätte hinzuzufügen vermocht. Dabei ist das Bild ziemlich farblos, besonders in den Tiefen; sein grosser Aufwand von Mitteln, sein starker wüster Farbenauftrag hat hier nicht zu jener vollen Wirkung geführt, die man zuweilen auf anderen seiner Bilder finden konnte. Er zeigt hier ein gewaltiges couragirtes Streben, ohne indess zu bannen. Vielleicht kommt es daher, dass dieser sein Vorwurf zu nichtssagend ist, um die rücksichtslose Breite zu vertragen. Es ist kein Gleichgewicht zwischen Thema und Ausführung. Dazu fehlt jede Betonung von Einzelheiten, die Interesse wecken könnten, jede Spur von Intimität — dies würde unauffällig sein, wenn der Hauptvorwurf ein schlagender wäre. — Viel befriedigender ist ein kleineres Bild von *Liebermann*: Hof- und Gartenraum zur Seite eines holländischen Hauses. Auf grünlich gestrichener Bank an der Mauer sitzen alte Frauen in weissen Hauben und Schürzen. Gegenüber im Garten schimmern Blumen zwischen mannigfaltigem Grün hervor. Hinten leuchten sonnbeschienen rothe Dächer; weisse Wolken in blauer Luft ziehen darüber ..... Dieser Eindruck hat hier vollkommenen Reiz erhalten: man kann das Auge überall auf der Leinwand herumsuchen lassen und überall findet es interessante Abwechslung, ohne dass darüber der Totaleindruck gestört wird.

Nie freilich kann ich bei *Liebermann* das Gefühl von einem mühsam, vorsichtig, misstrauisch arbeitenden Künstler verwinden. Man fühlt krankhaftes Ringen und Wühlen, man spürt den Sturmvogel einer gährenden Uebergangszeit, man dankt ihm für die Anregung, da es in der Natur der Sache liegt, dass er vollen Genuss schwerlich zu geben vermag. Die begabten Norweger sind vor *Liebermann* so unendlich viel glücklicher daran, weil sie in freierer, dunstloserer Luft geboren und hochgewachsen sind und ihr Blut nicht erst gegen die herrschende Kunstmode Mitteleuropas kämpfend zu verspritzen brauchten: sie traten als freie Menschen offenen Auges den Strömungen der Culturstaaten gegenüber und gelangten leicht und bald in ein Fahrwasser, welches ihrem Naturell ganz entsprach.

Die Niederlande.

Bestechend wirkt ein Bild des bekannten Belgiers *Franz Courtens:* Herbstmorgen. Wie die Sonne die

herbstlich gelben Blätter der alten knorrigen Bäume im Walde durchscheint, wie sie über das branstig rothe Erdreich hinüberspielt und ihr Glanz im Spiegel des Wassers vorne sich wiederholt, ist mit mächtiger Verve vorgetragen. Und doch kann das Bild mir keinen sehr befriedigenden Eindruck gewähren. Man fühlt zu sehr die rein äusserliche, rein malerisch-decorative Absicht des Künstlers, der jedes warme menschliche Gefühl hintenanstellt, blos um unter allen Umständen den Ton- und Lichteffect richtig zu übersetzen. Und dies ist gut gelungen, aber es fehlt sowohl hier an Innerlichkeit, wie bei seinen meisten anderen Bildern. *Courtens* gibt sich zu geschickt, um rein zu wirken; man versteht seine Stimmungen stets, aber man fühlt sie nicht. *Courtens* steht dem Pariser Geiste sehr, man möchte sagen: zu nahe.

Wytsman ist ein eigenartiger begabter Belgier; um seine pikant moderne Landschaftsmalerei näher zu beleuchten, ist in diesen Betrachtungen indess nicht der Raum.

Stärker und gesunder, strotzend von Frische, erscheint *Verstraëte*. Herzliche Freude an Sonnenschein und hell leuchtenden Farben durchhaucht seine Bilder. Er ist der den Skandinaviern Verwandteste von den Belgiern, so dass man ihn, über seine Herkunft nicht unterrichtet, sehr leicht für einen Nordländer halten möchte. Wiesen mit blühenden Apfelbäumen und munteren Mädchen liebt dieser Maler. Meistens lässt er wenig Luft sehen, und dies Wenige ist dann noch von Blättern, Blüthen und Zweigen lustig und flockig unterbrochen.

Israels und *Artz* sind zu viel genannt, als dass besonders auf neue, ihren alten sehr verwandte Bilder einzugehen nöthig wäre, ebenso *Mesdag*, dessen Marinen stets von einem trotzig persönlichen Temperament durchwoben und mit markigem Pinsel fest und sicher hingeworfen sind. — *Stevens*, der pikante belgische Salonmaler, ist bekannt genug.

Spanien, Italien.

Ein Spanier that sich hervor neuerdings: *Ulpiano Checa* (sein römisches Wagenrennen war sehr gut gegeben, ohne charakteristisch spanisch zu wirken) und ein eigenartig veranlagter Italiener: *Boldini*.

Das ist doch ein ganz seltsamer Portraitmaler. Er gibt meistens gleich ganze Figuren, lebensgross, und mit ausgeprägt momentanen Bewegungen. Ziemlich grau gemalt sind die Bilder, mit einem Hintergrund versehen, dessen Körperhaftigkeit man nie untersuchen darf, mit einem Fussboden zumal, bei dem nicht im Geringsten versucht worden ist, ihn perspectivisch verlaufen zu lassen — und trotz alledem fesseln die Bildnisse; die Menschen tragen alle einen frappant lebendigen Ausdruck, obgleich sie beinahe sämmtlich aussehen, als wollten und müssten sie umfallen, wozu dann wohl der fragwürdige Untergrund ihrer Persönlichkeit sehr viel beiträgt.

Himmelweit ist *Boldini* entfernt von der Malerei seiner Landsleute, wie sie *Vinea* z. B. so charakteristisch vertritt, und es ist kein Wunder, dass blos er, der den Franzosen so verwandt ist, im Salon ausgestellt hat.

Amerika.

Es ist da besonders ein Amerikaner, der sich in jüngster Zeit auf unserm Continent hervorthut: *Alexander Harrison*. Ein ungemein bewegliches, mannigfaltiges, erfindungsfrisches Talent. Es erzählt sehr lebhaft von interessanten Plätzen und Beleuchtungen der Natur in einer ein wenig gefälligen, aber stark individuellen Malweise. Etwas ist er Feuilletonist der Malerei, wie sich aus einer Sammelausstellung zu Paris deutlich erkennen liess.

Walter Mac Ewen ist ein guter Figurenmaler, der an unsern *Walter Firle* erinnert; er ist aber mehr pariserisch als münchnerisch in seiner frischen Darstellungsweise.

Was die Schotten in Paris boten, war wenig im Verhältniss zu dem, was sie in München gaben, sehr wenig sogar. Immerhin hatte *Guthrie* ein Paar flotte Pastelle gesandt, *Paterson* eine Landschaft — kahle, schottische Scenerie mit schwerem Himmel; fast gespensterhaft grausig eine seltsam geformte und bewegte Luft, dunkelgelbe Erde mit düsterem Fluss, durch ein Paar gelbe Sonnenlichter magisch erhellt: man fühlt, es steigt ein ganz ekelhaft unangenehmes Wetter herauf — und *Kennedy* ein lustiges Frühlings-Blüthenbild. Die vorzügliche, ungenirte Behandlung des Technisch-Malerischen haben die Schotten zum grossen Theil den Franzosen zu danken, der sprühende Inhalt ihrer Bilder und ihr herrliches Temperament, welches in jedem Pinselstrich zuckt, ist ihr ureigenes, angeborenes Gut.

Wohl mag uns Paris Neid erwecken in dem Ruhmesschein der grössten Kunststadt unserer Zeit, wohl mögen mit Recht viele Deutsche schelten auf das allzu bereitwillige Hinneigen unserer Künstlerschaft nach der Seinestadt: es ist unmöglich zu verkennen, dass Paris auch für uns oft Leben gebracht hat, wo Erstarrung war, oft Bewegung, wo Versumpfung drohte. Und dass Paris erschlaffte und noch nicht erwachte Lebensgeister aufgerüttelt hat, das ist ein wirkliches Verdienst. Selbstverständlich, dass der Angeregte sehen und wissen muss, auf eigenen Füssen zu stehen, ebenso das ganze Volk, und da dürften sich allerdings Manche besinnen, ob sie in übergrosser Anerkennung des Fremden nicht ihr Bestes daran gegeben haben.

Wie stark München im Kern schon von Pariser Kunstluft durchzogen ist, kann vielleicht nur ein Norddeutscher erkennen, und es ist eine Frage, ob auf diesem Wege ein Weitergehen nicht verderblich werden könne, zumal da verschiedene Symptome, die ich hier nicht weiter darlegen kann, in der französischen Kunst einen immer grösser werdenden Grad von Nervosität, eine immer stärker hervortretende Ueberreiztheit und Krankhaftigkeit zeigen.

Doch was nützt die aufgestellte Vermuthung? Qui vivra, verra!

H. E. von Berlepsch. Winterliches Waldinterieur.

Caspar Ritter pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

ALLERLEI*)

VON

H. E. VON BERLEPSCH.

Motto: Was mit vieler Phantasie
Und mit vielem Streit und Müh
Trotzdem führt zu einem Ziel,
Das verdient ein Mitgefühl!
Alle, die sich täglich plagen,
Dass sich die Paletten biegen,
Und dann über Kater**) klagen,
Den sie ohne Ausnahm' kriegen —
Die mitsammen ernstlich streiten
Ueber diese, jene Dinge
Künstlerischer Schwierigkeiten
(Denn es einigt sich ja nie
Das Talent mit dem Genie
Und der Streit um's bessere Recht,
Was da gut ist und was schlecht)
Denn im Ziel und in der Richtung
Giebt es niemals eine Schlichtung
etc. etc.

(Kneipzeitung „Auf dem Meeresgrund".)

Man möchte beim Lesen obiger Verse beinahe an Moritz Busch denken. Sie sind nicht von ihm. Er sitzt meines Wissens in der Nähe von Lüneburg. Lüneburg ist zwar nicht so sehr weit von der See entfernt, indessen bespülen die Wogen schon längst nimmer jenen Grund. Nein — der obige Zeilen schrieb, ist ein Bewohner des Meeresgrundes. —

Des Meeresgrundes?

Ja, ja, ohne allen Spass! Das ist eine höchst sonderbare Geschichte, und ich kann nicht umhin, sie zu erzählen, umsomehr, als sie ganz und gar aus dem Rahmen jener Kunst heraustrat, die gegenwärtig Oberwasser hat und bei der, wie es scheint, Phantasie und Humor zum Tode verurtheilt sind, weil man es immer und immer nur mit der Wahrheit zu thun hat, was indessen nicht hindert, dass dabei gelegentlich auch die grössten Unwahrheiten, in der bildenden Kunst wenigstens, mit unterlaufen. In der dramatischen sei es vielfach ebenso, behaupten — nicht Dramatiker, sondern Psychiater und verwandte Gelehrte. Mag sein. Ich weiss es nicht.

«Ein Rendez-vous auf dem Meeresgrunde»! Nixen, Najaden, die complete Halb- und Ganzgötterwelt der Tiefe, Drachen, Ungeheuer aller Art, abenteuerlich aussehende Fischfiguren mit gleissendem Schuppenpanzer, Erscheinungen, die dem ganzen farbfreudelosen Wesen unserer Tage, der pessimistischen Tonart, auf die das Leben mit all seinen Umständen oft gestimmt erscheinen möchte, in toller Laune den Laufpass zu geben bestimmt erschienen, dazu eine Decoration, wie sie die Phantasie eines Jules Verne nicht zu überbieten vermag! Wäre er mit hineingezogen worden in den rauschenden Strudel festlichen Jauchzens, das diesem Rendez-vous auf dem Meeresgrunde voll und ganz den Stempel der Freude gab, der Freude an Dingen der Einbildungskraft, die fernab vom Wege des modernen Heils liegt! Er wäre vielleicht betroffen, verwirrt gewesen und hätte schliesslich zugestehen müssen: Die verstehen es noch besser als ich!

Das Ganze, von dem ich spreche, war ein Fest, gegeben von den Studirenden der Academie der bildenden Künste zu München am 5. Februar d. J. Das Hauptcharakteristicum lag vielleicht darin, dass nirgends ein academischer Zug in der Sache zu bemerken war, dass vielmehr hier dem freien Schaffenstriebe voll

*) Die sämmtlichen Original-Illustrationen zu diesem Abschnitte, sowie die reizende Einladungskarte, rühren von dem Akademiker Herrn P. Hey in München her.

**) Natürlich nur über den sog. «moralischen».

die Zügel gelassen worden waren. Herrgott, war da eine Masse von Talent, von künstlerischer Anschauung, von sprudelndem Witze entwickelt! Wer möchte in solchen Stunden an die Magerkeit und materielle Dürftigkeit unserer Kunstzustände in der Kunstmetropole denken, wo eine solche Menge von Können, von Jugend, von Schönheit in zwangloser Weise wie ein breiter, farbiger Strom dahin wogte! Das alles schreiben, ist ein Ding der Unmöglichkeit, die Sprache ist zu sehr gebunden an den Ausdruck und der nicht vielfältig genug, um Alles zu sagen, was Auge und Ohr da gleichzeitig wie ein toller Traum umschwebte — das müsste etwa ein Musikstück geben können, ähnlich der Danse macabre von Saint-Saens, aber ohne klapperndes Todtengebein und mitternächtige Stimmung, sondern Alles aufgelöst in ein tausendfältig verschiedenes, gleichzeitig ertönendes, brausendes Allegro, — ach Allegro ist viel zu wenig gesagt, man müsste es beinahe ein Allegro arrabbiato nennen, in welchem bald da, bald dort Blitze in allen Farben aufleuchten und der Donner gebildet wird vom Festlärm einiger Tausend Menschen. Festlärm ist ein ganz eigener Ton, er klingt anders als wenn z. B. der Regisseur der Meininger «Bewegung im Volk» anordnete oder bei antisemitischen und socialistischen Parteitagen das «Ordnungsprogramm» zur Abstimmung gebracht wird.

Aber welche Wandlung im Charakter der künstlerischen Feste!

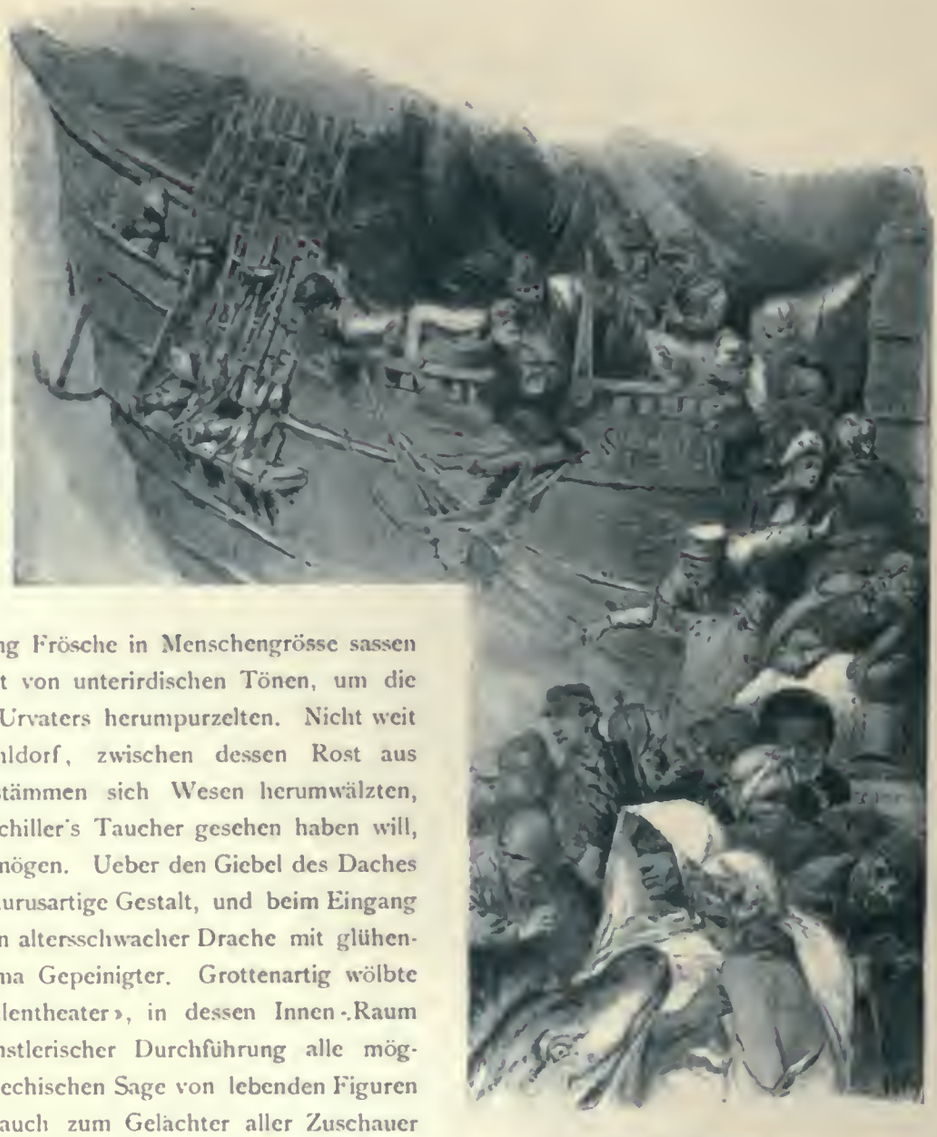
Wenig Zeit ist es her, dass Ritter und Edelfräulein, sentimentale Singknaben mit flachsgelber Perrücke und züchtig-ehrbare mittelalterliche Philistergestalten beiderlei Geschlechts (unter deren Hülle gar oft die richtigen gesteckt haben mögen) den Ton auf unseren Künstlerfesten angaben! Es schlichen auch diesmal unter den Tausenden von Masken noch ein Paar solch ärmliche gothische Häringe herum, aber sie verschwanden in ihren stylvollen Costümen gänzlich unter all den andern Figuren, die den wahren, echten fröhlichen Carneval illustrirten und jeglich erborgter Grandezza entbehrten. Hin und wieder giebt sich noch einer die Mühe, dieser aussterbenden Gesellschaft ein Moschuspülverchen zu reichen — aber es nützt nichts, sie ist rettungslos verabschiedet, hoffentlich auf immer, und wir freuen uns viel lieber an den alten Originalen als an aufgewärmten Copien.

Doch zurück zum Meeresgrund! Auf solch eine Idee zu verfallen, bedingt an und für sich schon, dass man nicht blos mit dem Photographenkasten arbeite, sondern dass man die in unseren Tagen verpönte Eigenschaft besitze, sich etwas einfallen zu lassen. Die Motivirung ist kurz und einfach in der Kneipzeitung gegeben: Ein Mal-Professor sitzt am Meer und hat das Pech, dass ihm die beste Studie, die er je gemalt hat, in die Fluthen fällt und sinkt. Grosser Jammer! Endlich findet sich à la Taucher von Schiller ein junger Mann, der, um des Professors Gunst und dessen Tochter zu erwerben, den Sprung zur Tiefe wagt. Er kehrt glücklich mit der Studie, die er eben einem unterirdischen Kunst-Haifisch entrissen, wieder, und als er nun von den Ungeheuern und Schrecknissen der Tiefe erzählen soll, da erklärt er, es sei da drunten ein Fest, wie er es noch nie erlebt, die Künstler am Meeresgrund hätten Dinge geliefert, wie er sie noch nie gesehen und er habe von ihnen eine Einladung an die oben Wandelnden erhalten. Wer widerstände einer solchen,

selbst wenn er Professor! Er mitsammt seiner Tochter und den Kunstjüngern stürzt sich hinab — —

Da ergreift der Alte des Jünglings Hand
Und legt sie in die seiner Trudel (Gertrud);
Drauf laufen sie hin zur Felsenwand
Und springen hinein in den Strudel.
— — — — — — — — — —
Die Wellen, sie rauschen auf und nieder,
Ganz nüchtern kam kein Einziger wieder!

Soll ich ein Wort sagen über die Fest-Decoration? Es war eben der Meeresgrund mit all seinen Wundern, eine seltsame Welt mit seltsamen Formen, Pflanzen von colossalem Wuchse, verästelte Riesenkorallen und Pilze, zwischen deren Stengeln und Stämmen Fische mit goldglänzenden Flossen, mit tausenderlei Höckern, Buckeln und Stacheln in allen Farben und Formen umherschwammen, mit grossen, hellstrahlenden grünen, rothen, blitzblauen Augen niederschauend auf das Getümmel der Masken. Da lag in einer Ecke wie ein verendetes Ungethüm, überwuchert von Seetang und Algen, ein Riesen-Torpedo, dessen todbringender Inhalt natürlich vom Salzwasser längst ausgespült war. Die Bemannung, die mit dem Boote vor Zeiten hinabgesunken in die kühlen Tiefen, hatte dafür in dem weiten Bauche des spitzköpfigen Geschosses eine Kneipe etablirt. Wo gäb' es Seeleute ohne Trinkstoff, selbst wenn sie hinabgesegelt sind zu Molch und Unkel Mitten zwischen felsigen Riffen aber ragte ein stolzer Dreimaster, aus dessen Luken noch immer dräuend die Geschützöffnungen blickten. Hoch auf ragte die starkbewehrte Schanze an des Schiffes Backbord, um dessen Takelage sich Guirlanden unterseeischer Gewächse wanden. Dort hausten Meerweiber in buntem Gemisch mit der Besatzung, die sammt dem Fahrzeuge sank, Meerweiber mit Wasserrosenkränzen, Menschenleibern und Fisch-Beinen, denn sie hatten deren alle zwei aufzuweisen, verstanden sie aber zu schlenkern und zu krümmen in abenteuerlichster Weise und waren, wie sich das für die verlockenden Gestalten von selbst versteht, auch musikalische Genüsse zu bieten im Stande: Eine Nixe arbeitete mit mächtigem Trumscheit, ein Nixerich war mit Paukenschlegeln bewaffnet, die wirbelnd und dröhnend auf das dumpfklingende Fell niedersausten, während andere mit Clarinett, Trompet und Geige allerlei Weisen spielten, die beinahe wie oberbayerische Ländler klangen, dazu das fortwährende Geläute der tiefgestimmten Schiffsglocke, das Ganze aber übergossen vom grünlich vibrirenden Scheine elektrischer Lampen, die überall im Saal vertheilt und mit farbigen Glaskugeln umhüllt ein unsagbar reizvolles Licht auf all die phantastischen Gestalten und Dinge erstrahlen liessen. Natürlich war auch bei dem Dreimaster der Innenraum nicht unbenützt: Dort zeigte die in der Luft baumelnde und zappelnde «Magneta Neptuna» ihre verwegensten Schwimmkunststücke, die sie regelmässig mit einem doppelten Salto mortale beendigte, worauf das gegen Entrée eingelassene Masken-Publicum in seemännisch-zuthunlicher Weise wieder hinausgeleitet wurde. Gerade diese Gruppe war von vollendeter Schönheit, und wenn irgend ein künstlerisch beanlagter Photograph da sein Können entfaltet hätte, so wären ihm wohl von seinen Producten nicht viele auf Lager geblieben.



Die gesunkene Galeere Sirius.

Wenn's nicht zufällig ein Künstler that, so ist wohl kaum zu erhoffen, dass diese brillante Leistung im Bild der Nachwelt erhalten bliebe. Zwischen hohen mit vergoldeten Strahlenbüscheln und wundersamen Blumen von riesigen Dimensionen umkleideten Säulen ruhte auf mächtigem Unterbau der Ur-Frosch, der Allvater aller nachkommenden Froschgeschlechter, ein Exemplar von etwa 25 Fuss Höhe, in dessen aufgedunsenem Bauche sich die Demi-monde der Meerestiefen etablirt hatte, während aussen, auf einem gallerieartigen Vorsprung Frösche in Menschengrösse sassen und in tollen Capriolen, begleitet von unterirdischen Tönen, um die monumentalen Beine des Frosch-Urvaters herumpurzelten. Nicht weit davon lag das versunkene Pfahldorf, zwischen dessen Rost aus mächtigen Eichen- und Tannenstämmen sich Wesen herumwälzten, gegen welche diejenigen, die Schiller's Taucher gesehen haben will, die reinsten Kinder gewesen sein mögen. Ueber den Giebel des Daches kroch eine unheimliche ichthyosaurusartige Gestalt, und beim Eingang zum Pfahlwirthshaus schnappte ein altersschwacher Drache mit glühendem Rachen wie ein von Asthma Gepeinigter. Grottenartig wölbte sich wieder anderswo das «Korallentheater», in dessen Innen-Raum mit ebensoviel Geschick als künstlerischer Durchführung alle möglichen Verwandlungsbilder der griechischen Sage von lebenden Figuren vorgeführt wurden, wobei denn auch zum Gelächter aller Zuschauer eine zeternde und keifende, wüthend um sich blickende, ältere Frauensperson mit fliegenden Haubenbändern sich in ein Meer-Ungethüm verwandelte. Den Ausgang aus dieser unterirdischen Stätte des Zaubers hüteten griechische Hopliten, angethan mit gleissenden Rüstungen, auf dem Kopfe die eherne Sturmhaube mit mächtigem Rosshaarbusch, mehrere auch mit der prächtigen Aulopis und dem linnenen Koller bekleidet. Der Aechtheit des Anblicks unbeschadet trug einer sogar einen phantastisch geformten, mit allerlei Buckeln und Vertiefungen gezierten Helm mit mächtigem Federbusch, wovon sich der erste bei näherem Ansehen als eine tiefe Kuchenform, der Busch aber als ein Fächer für Kohlenfeuer erwies — aber gut sah's dennoch aus. Eine Triere mit vermoderten Planken, halbversunken zwischen Schlamm und Morast, gestützt auf die weitausgreifenden Ruder, lag da im Meeresgrunde begraben; Schiffsschnäbel und einzelne Bruchstücke von Fahrzeugen, die einst in tobender Schlacht zwischen Hellenen und Persern ihren Untergang gefunden, ragten seitlich und im Hintergrunde empor; es war die Stätte von Salamis, da Xerxes' Flotte von Themistokles zersprengt und vernichtet worden ist. Was lag näher, als hier den Namen des berühmtesten Entdeckers griechischer Alterthümer zur Grundlage einer ebenso reizenden als künstlerisch bis in alle Details vollendeten Sammlung von Broncen, Terracotten etc. zu machen, jenen Schliemann's nämlich. Mit einem Geschick, das nur zu deutlich zeigte, wie

Einladungskarte zum „Fest auf dem Meeresgrund".

das Kunsthandwerk am besten von Künstlern verstanden werde, waren da denn alle möglichen Dinge hergestellt, Armspangen, Fibeln, Nadeln, Gefässe aller Art. Dass dabei im figürlichen Theil die freie Art antiker Auffassung gelegentlich auch zum Ausdrucke kam, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Hätte Schliemann das alles sehen können, er hätte mit seinem Beifall sicherlich nicht zurückgehalten. Und wie diese paar nur oberflächlich gestreiften Sehenswürdigkeiten von alle dem Zeugniss gaben, was das Meer im Laufe menschlichen Handels und Wandels verschlungen, so fand sich eine ganz unübersehbare Menge von Dingen vor, die alle aufzuzählen und zu benennen gar nicht möglich ist. Für die wenigen Stunden einer Nacht war es zu viel, denn ob all den Eindrücken, die sich in wechselnder Fülle auf Schritt und Tritt boten, ging der Genuss vieler reizvoller Einzelheiten verloren.

Salamis.

Und wenn nun erst von dem Gewirre der Masken die Rede sein sollte! *Böcklin* hätte eine gute Zahl seiner Gestalten auf den ersten Blick wiedererkannt. Doch auch die mythenlose Zeit hatte ihr Contingent gestellt! Was trieb sich da nicht eine bunte Rotte von saracenischen Seefahrern, von Albanesen und Dalmatinern, Venezianern und Niederländern, biederen Theerjacken und verwilderten Galeerensträflingen herum und mitten unter ihnen eine lange hagere Figur mit fleischlosem Schädel und leeren Augenhöhlen, den grünen Hut mit der Hahnenfeder auf, eine Figur, wie von Rethel geschaffen: der Tod! Umhuscht von leichtfüssigen Ballerinen und weithosigen Clowns schritt er durch die wirbelnde Menge dahin, überall von Scherzworten begleitet. Ein andermal, es sind just zehn Jahre her, da kam er auf solch ein Fest, aber nicht als Maske, es war der wahre Sensenmann, der mitten aus dem Taumel der Freude heraus sich ein paar Opfer holte und ihr Scheiden aus dem Festsaal und vom Leben mit hochaufschlagenden Flammen beleuchtete. Es war die unglückselige Geschichte mit den verbrannten Eskimos am 19. Februar 1881 im Colosseum zu München, an die Jeder mit Schrecken denkt, der sie mit eigenen Augen gesehen. —

Natürlich trieben sich auch eine Menge von Erscheinungen herum, wie sie eben jedes Maskenfest mit sich bringt, solche nämlich, die nicht just in den Rahmen des Programmes passen, aber zur Vielfarbigkeit der Erscheinung des Ganzen doch wesentlich beitragen. Phantasiecostüme der verrücktesten Art, oft nicht unähnlich jenen, wie man sie auf Lithographien und Holzschnitten der dreissiger und vierziger Jahre sieht, Figuren, denen einen bestimmten Namen zu geben rein unmöglich ist; einer z. B. trug eine barock chinesisch gehörnte und ausgezackte Spitzhaube, bekrönt mit einem mächtigen Busche von Pfauenfedern, deren jede einzelne durch einen kleinen schwebenden Wassergasballon in die Höhe gezogen wurde. An den Enden des mächtigen Schnurrbarts befanden sich ebenfalls solche Dinger, um den Hals statt der steif abstehenden Krause legte sich ein breiter buntbemalter japanischer Fächer, das Costüm, das übrigens zwei Gesichter, eines vorn und eines rückwärts aufwies, war halb Harlequin, halb Pierrot, mit

durchsichtigen Libellenflügeln auf den Achseln und mächtigem Schellenbehang an den Knien, die Füsse aber waren genau denen eines Frosches nach-

Titelblatt der Kneipzeitung «Auf dem Meeresgrunde» von L. Stutz.

gebildet. Ja, was war das! Karnevalslaune, Faschingsscherz, rechter, ächter Mummenschanz, der in keinem Codex sein streng fixirtes Wesen hat, sondern dem momentanen Einfall folgt, mag der Unsinn noch so gross sein, darum ist's eben Fasching. In überaus reizenden und graziösen Exemplaren war das Corps de Ballet vertreten, wobei denn freilich öfters, wenn eine der Schönen sich den Halbschleier etwas lüftete, ein unverfälschter männlicher Schnurrbart zum Vorschein kam und die courmachenden Cavaliere nicht darüber in Zweifel liess, dass diese graziösen Erscheinungen im gewöhnlichen Leben Mannskleider zu tragen pflegen. Sprangen aber hin und wieder einige dieser leichtbeschwingten Wesen auf die Tische des an den Festsaal anstossenden und mit einem reizenden, von marmornen Tritonen und Wasserweibern getragenen Portale geschmückten Restaurationssaales, um über Masskrüge, Teller und Platten hinweg wie im Fluge zu sausen, so brach von allen Seiten unbeschreiblicher Jubel aus und im Nu waren sie dann von kräftigen Armen emporgehoben und im Triumph herumgetragen, wobei wohl die Eine oder Andere mit leichtem Satze von Achsel zu Achsel sprang, um wieder im Gewühl zu verschwinden und an einer andern Ecke der labyrinthischen Gänge zwischen all den Einbauten aufzutauchen, vielleicht am Arme eines kettenbelasteten Galeerensträflings, dem das fatale T. F. (travaux forcés) den Nacken zierte, oder ein paar gravitätisch daherschreitende Orientalen mit leichtem Fächerschlag für einen Moment aus ihrer stoischen Ruhe aufzuscheuchen. Einen geradezu tollen Eindruck aber machte es, als in späterer Stunde die Tische des Kneipraumes zusammengeschoben wurden und ein Tanzen anhub, dessen jagendes Tempo jeder Beschreibung spottet. Satyrn, Nymphen und Najaden rasten im Kreise umher, bald geschlossen in doppelter Kette, bald paarweise oder einzeln, wie's eben Jeden in seiner Phantasie dazu antrieb, dazwischen hüpften grüne und gelbe Frösche über Tische und Stühle weg, Crocodil und Ichthyosaurus tanzten zärtlich umschlungen die Gallopade und ernsthaft wackelte dazwischen eine riesig beleibte Tube «Cremserweiss» den Tact am Arme einer gleichen aber schlanken

langen Figur «Berlinerblau». Zwischen durch mit lautem Hihi huschte, flatternden Federschmuck im lang fliegenden Haare, ganze Büschel von Skalpen in den Lüften schwingend, eine Rotte von Rothhäuten, die übrigens alsbald von einigen ehrbaren Nacht-

wächtern im Costüm der guten alten Zeit abgefasst wurden und erst um ein Lösegeld von verschiedenen vollen Maasskrügen wieder ihre Freiheit bekamen. Es war ganz einfach, als wenn der Teufel losgelassen worden wäre und von jenem Phlegma, das durch den Biergenuss im Menschen entstehen soll, war nichts zu bemerken. Das Alles kann man ja eigentlich, wie gesagt, gar nicht schreiben, denn bis nur ein Bild erfasst war, drängten sich schon ein halb Dutzend andere an dessen Stelle. Alles war Farbe, Lust, Freude, Jugend, ein wahrer Wirbel und Strudel von sinnverwirrenden Eindrücken; es war ein Fest, wie es eben nur die Künstlerlaune hervorzubringen im Stande ist. Und wo diese sich in so glänzender, phantasievoller Weise zeigt, sollte da für immer einzig und allein der Realismus der Thatsachen die führende Rolle spielen? Ich glaube nicht, denn wo so viel überquellende Schöpferkraft Dinge aufbaut, wie ich sie leicht zu skizziren versuchte, da ist der künstlerische Trieb nicht blos nach der Darstellung des greifbar Vorhandenen gerichtet; die Phantasie lässt sich nicht todtschlagen, ebensowenig als selbst das Beste und Grösste, was der Realismus hervorgebracht hat, einen *Böcklin*, *Thoma*, *Marees*, *Klinger* auf andere als die ihnen eigenthümlichen Bahnen nicht zu drängen vermochte. Die Darstellung der wahren Erscheinungswelt wird daneben immer ihre Triumphe feiern. Zu ihr gehört das Kennen, zum andern das Kennen und das Können.

Nach dem Feste im Morgengrauen.

Und nun von diesen Bildern hinweg zu jenen, die unsere drei ersten Hefte geben.

Vom tiefen Meeresgrund hinauf zu den Spitzen der Dolomiten ist's ein gehöriger Sprung, ebenso wie von den farbigen, lebenden, sich bewegenden Gestalten des Festes zu dem Bilde von *Hofer*, das die ragenden Spitzen jener eigenthümlichen Bergformationen zeigt, welche den Grenzwall zwischen Süd-Tirol und Italien bilden. Dort spielt die Sagenwelt von König Laurin's Rosengarten. Steht man auf der Wassermauer zu Bozen und sieht im Frühlicht die Nebelstreifen hinziehen an den steilen Schrofen der vegetationslosen Felsendome, die vom Schimmer des aufgehenden Tages umflossen sind, während in den Schluchten und Runsen, an den Schutthalden und senkrecht abfallenden Wänden der tieferen Lagen noch blaugraue Schatten lagern, so braucht's gar keine grosse Einbildungskraft, um sich jene sagenumwobene, gewaltige Natur mit Wesen zu bevölkern, deren Sein mit dem gemeinen Erdboden nichts zu thun hat; und wenn die Geister des Sanct Magdalener-Weines, den der edle Trebo im Batzenhäusl zu Bozen kredenzt, die Stirne warm und die Zunge geläufig machen, so mag man wohl glauben, solch Nass sei in einem Revier gewachsen, wo Kräfte anderer als menschlicher Natur die Elemente mischen, aus denen solche Tropfen erstehen.

Wir geben gleichzeitig von dem nämlichen Künstler eine Anzahl von Studien, sowie ein Bild: «Fischfang in den Lagunen», das sich auf der Münchener Jahres-Ausstellung des Jahres 1890 befand und durch die ungemein frische, kräftige Farbenwirkung auffiel.

Ein anderes Sujet aus der Welt der Sage behandelt *Silvio Rotta* in seinem «Satyr und Nymphe» (Seite 12), ein Aquarell, das durch die geschickte, fleischige Behandlung ebenfalls auf der Jahres-Ausstellung von 1890 auffiel. Der bocksbeinige Geselle hat in der Verfolgung der von ihm in Liebesbrunst Begehrten endlich sein

Ziel erreicht: Sie kann nicht mehr weiter, die Felswand hält ihre Flucht auf, und jetzt bleibt ihr eben nichts anderes mehr übrig als der Dinge gewärtig zu sein, die da kommen werden. Die ganze Scene ist ausserordentlich reizend geschildert, das herankletternde Geschick in Gestalt des Kürbisflaschen-Trägers ebenso wie die scheu niederblickende weibliche Figur, deren Augen kaum über die wie zur Abwehr emporgezogene Schulter wegzublicken sich getrauen.

Eine andere Seite des antiken Lebens, das hinabsank unter dem Märtyrerthum unzähliger an's Kreuz Geschlagener, in den öffentlichen Spielen reissenden Bestien Vorgeworfener und hundert anderer schreckvoller Todesarten Gestorbener, schildert *G. Max* in dem Bilde «Verurtheilt». *Max* hat es immer verstanden, das rein Menschliche in seinen Bildern, mochten sie nun irgend einer Zeit angehören, in den Vordergrund zu rücken. Die Hülle, die seine Figuren umgibt, spielt nirgends eine Rolle, der Kern der Sache, das seelische Moment allein beherrscht die Situation. Das ist was die sog. Historienmalerei allmählich zur bedeutungslosen Costümdarstellung herabdrückte, dass ihr in neunundneunzig

G. Hofer. Fischer in den Lagunen.

von hundert Fallen jener innerliche Gehalt mangelte, der an den Werken von *Max* stets das Leitmotiv bildet und es auch in dem vorliegenden Bilde wieder in so meisterhafter Weise thut, wie man es eben an den Werken dieses Künstlers stets gewohnt war. *Max* ist durchaus individuell. An ihm hat jenes nivellirende Element nichts zu andern vermocht, das vor allem Andern die Abstreifung des Persönlichen in der Kunst zum Ziele hat. Darin decken sich vielfach die Bestrebungen der Ultramodernen mit der Thatsache, die von gar vielen tüchtigen Künstlern über ihren Lehrgang an dieser oder jener Academie ausgesagt worden ist, dass sie nämlich im späteren, nicht mehr academischen Schaffen vollauf zu thun hatten, um das abzustreifen, was ihnen beim Drill der Kunstschule eingetrichtert worden war. Jener Lehrer sind sehr wenige, die der Entwickelung von heranwachsenden Künstlern lediglich das beizumischen vermögen, was sie als Mittel der Darstellung tüchtig kennen müssen; vielmehr geht das Bestreben weitaus der grösseren Anzahl unserer academischen Lehrkräfte dahin, im Schüler einen Abglanz des eigenen Ich auszubilden. Das ist's, woran unsere

John Lavery pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Sommerzeit.

Kunst zum guten Theile krankt; ist es doch eine durch viele Beispiele zu erweisende Thatsache, dass Jene, welche auf den künstlerischen Hochschulen die Besten waren, nachher im selbstständigen Leben auf dem Niveau der Mittelmässigkeit stehen bleiben oder gar unter dasselbe hinabtauchen, während eine grosse Reihe von Autodidakten oder solchen, die vor dem Gerichtshofe des officiellen guten Geschmackes als «ungenügend» oder gar «talentlos» befunden worden, sich durch eigenes Studium, selbstständige Auffassung emporarbeiteten unter die Besten, die man im Reiche der Kunst zählt. Oft haftet ihnen ja freilich der sichtbare Mangel des quantitativen Könnens an — aber die Kunst ist kein Rechenexempel, das auf dem Schachbrett oder dem Schlachtfelde seine richtige Lösung findet; vielmehr wird Der immer höher stehen, der den Stoff seines Bildens in genialer, grossgedachter Weise anzufassen versteht, als Jener, der die peinliche Genauigkeit der Wiedergabe als die Basis künstlerischen Schaffens auffasst. Ein *Meissonier* freilich hat beides vereinigt, aber seinesgleichen zählt man eben nicht nach Dutzenden. Wer möchte hinter den ernsten Bildern «1815» oder «Angriff der Cuirassiere bei Eylau», falls er die Originale nicht kennt, vermuthen, dass diese letzteren von äusserst geringen Dimensionen sind!

G. Hofer. Studie.

Dass Lehrthätigkeit einem so ausgesprochen eigenthümlichen Manne wie *Max* nicht zusagte, ist leicht begreiflich. Er hat seine Stelle an der Academie zu München nach kurzer Dauer niedergelegt, um unbehindert durch Ehrenpflichten ganz und gar nur Dem zu leben, was seine künstlerische Arbeit fordert. Dass er ferner keineswegs nur einer bestimmten Richtung folge, durch welche er im Beginne seiner Laufbahn schnell allbekannt und geschätzt wurde, hat er mehr denn einmal dargethan. Welch' köstliche Ironie sprach nicht aus seinem «Kränzchen», dem trefflichen Affenbilde, das in der kgl. Neuen Pinakothek zu München hängt (veröffentlicht im Halb-Jahrgange der «Kunst unserer Zeit» vom Sommer 1889). Mit dem hier wiedergegebenen «Verurtheilt» hat *Max* in jene Periode zurückgegriffen, in der sich am glänzendsten das Wort von der Aufrichtung der Unterdrückten bewahrheitet hat, jener Zeit, da für das Christenthum geblutet wurde und der Spiess noch nicht umgedreht war. Was bedarf es da weiter eines Commentars! Er ist unnütz. Wo der Künstler für sich selbst so spricht, bedarf er keines Interpreten.

Weniger auf die Charakteristik der Persönlichkeiten als auf die Gesammtstimmung des Raumes und der unter seinen Lichtbedingnissen stehenden Figuren berechnet, ist das Kirchen-Intérieur von *Gotthardt Kuehl*, dessen Streben nach glanzvoller, klarer und vornehmlich heller Tongebung, bei der indessen die Einzelnheit durchaus nicht von ihrer plastischen Wirkung einbüsst, kein Resultat seiner Münchener Kunst-Bildung ist. Er gehörte früher zu den Dunkelsten der Dunkeln. Den völligen Wechsel seiner Anschauung in Bezug auf die Farbe hat er in Paris erlebt, und man darf es ja wohl sagen, dass ihn die Seinestadt zum feinen Künstler heranbildete, ohne dass er erst das Purgatorium des interessanten Manierismus durchzumachen brauchte. Das letztere bildet offenbar für die meisten jener Maler eine längere oder kürzere Durchgangsstation, welche unzufrieden mit dem Boden ihrer Heimath und dem, was er bietet, von Zeit zu Zeit einer Auffrischung an fremden Beispielen bedürfen. Leider läuft diese Auffrischung recht oft auf ein gänzlich sinn- und gedankenloses Nachmachen hinaus, dessen Producte, wie es bei allem nicht Selbstempfundenen und Selbsteroberten der Fall ist, die fremde Marke nicht verbergen können.

Drei Erscheinungen eigener Art bietet das Blatt von *M. v. Munkácsy* (Seite 24). Wozu sie gedient, das weiss ich nicht; ob es ein spontaner Einfall ohne weitere Verwendung gewesen, ebensowenig, nur fielen mir unwillkürlich, obschon sie wesentlich anderer Natur, — ich möchte sie stylisirte nennen —, die Caricaturen von Leonardo da Vinci dabei ein, die jedenfalls auf gehabten Eindrücken beruhen; laufen doch in der Welt unglaublich viele Erscheinungen herum, an denen man nicht haarbreit etwas zu ändern braucht, um sie als Caricaturen in des Wortes allerbester Bedeutung behandeln zu können. Dass dazu manchmal jene am meisten gehören, die sich vor dem Spiegel sagen: «Du bist schön und interessant», steht ausser allem Zweifel; es sind die Comödianten des Lebens, die nie aus der Rolle fallen, weil sie viel zu sehr von der Wichtigkeit derselben überzeugt sind. Wie Mancher macht nicht gratis für hundert Andere den Hanswurst, schätzt ihr Lachen als Beifall und glaubt, er helfe mit drehen an

G. Hofer Studie.

der Achse, um die sich Alles bewegt. Ausgesprochene Caricaturen sind indessen die drei Köpfe von *Munkácsy* keineswegs, weil sie nach keiner Seite eine Uebertreibung zeigen. Dies allein macht das Wesen der Caricatur aus. Vielmehr darf man getrost annehmen, dass es Bildnisse dreier, richtiger Menschen seien, sagen wir: Charakterköpfe; man könnte am ehesten voraussetzen, dass sie in eine Scene wie «Christus vor Pilatus» hineingehörten; der Ausdruck ist nicht jener des gleichgültig dasitzenden Modells; die drei Kerle haben ihre ganz bestimmten Gedanken, ihr bestimmtes Ziel, das offenbar ganz wo anders seinen Gipfelpunkt findet als z. B. im Arrangement eines Wohlthätigkeitsconcertes oder eines Bazars zu Gunsten von armen Wöchnerinnen.

G. Hofer. Studie.

Ein Menschenkind ganz anderer Art giebt das weibliche Portrait *E. A. Walton's*, eines Schotten. Es bildete, wie verschiedene der zuvor genannten Blätter, eine Zierde der Münchener Jahresausstellung von 1890 und hat in der Besprechung derselben auch bereits seine Würdigung gefunden. Das ist volle Jugend, Anmuth, Schönheit, ein Ding, was von gar vielen modernen Künstlern gemieden wird wie das höllische Feuer. Freilich bieten dergleichen Aufgaben oft dem Künstler Gelegenheit, sich

die Zähne auszubeissen oder seine ganze Kraft aufzuweisen. Das thut das Portrait überhaupt, weil seine Bedeutung auf etwas mehr beruht, als auf einer allgemeinen Impression. Wo es sich um bestimmten, individuellen Ausdruck, um die Wiedergabe Dessen handelt, was das innerliche Wesen eines Menschen ausmacht, da bedarf es nicht blos ganz allgemeiner Andeutung der Form, vielmehr will das Specifische erfasst sein, und wo dieses dazu sich noch in persönlich schönen, edeln Formen ausspricht, da reicht der Altmänner- und Altweiber-Cultus unserer Tage entschieden nicht aus, der in eckigen, winkeligen Formen sich ergeht und jede feinere Linie meidet, ob aus Absicht oder Unvermögen, das bliebe in jedem einzelnen Falle zu entscheiden.

Ein fideles Familien-Trio giebt *Boldini's* Portrait der Familie Brown, ebenfalls ein Stück der 1890er Jahres-Ausstellung zu München. Vor dem geistreichen Können des italienischen Malers, der in Paris lebt, prallte gar Mancher betroffen zurück, der die Wahrheit der Darstellung sich nicht eingestehen wollte und einen Schrecken bekam: Am Ende sehe ich auch so aus! Da sind doch unsere Portraitmaler von Fach durchschnittlich viel bessere Menschen. Die meinen es doch gut mit ihren Bestellern und malen sie im Sonntagsrock und mit einem Gesicht, wie sie es einst in himmlischer Verklärung oder in einem Wachsfigurencabinet haben werden. Aber solch geradezu unverschämte Wahrheit — — ach nein, das ist für den gebildeten Kunstphilister zu viel des Guten, das ist ja der leibhaftige Steckbrief, und so etwas auch noch ausstellen, der ganzen Welt zeigen und sie darüber lachen lassen! Oh, glückstrahlendes Trifolium, Ihr habt gar Manchem einen argen Rippenstoss versezt und Vielen mag innerlich gewiss der Vorsatz geworden sein: «Nein, von Dem lass' ich mich nicht malen!» Will doch jeder Schweinemetzger im Bild aussehen wie ein Commerzienrath und seine Frau wie eine Dame von Stand. Wer aber Sinn für humorvolle künstlerische Auffassung hat, der kann dem eigenen Reize dieser köstlichen Familienscene nicht widerstehen, vielleicht, das ist möglich, werden einem die lachenden Gesichter, müsste man sie immer anschauen, nach und nach zur Fratze, das kann ich mir sehr leicht vorstellen, denn auch lebende Menschen, die immer und ohne Grund den Mund zum Schmunzeln verziehen, langweilen auf die Dauer; ich könnte mir übrigens dieses Trifolium zum Beispiel sehr gut als Schlusssteine einer Bogenarchitektur vorstellen, etwa in dem Sinne wie *Böcklin* welche modellirt hat. *Boldini* hat nun allerdings die Portraits wahrscheinlich nicht zu solchem Zwecke gemalt, indessen bin ich ihnen gegenüber dennoch nie den Eindruck losgeworden, als wären sie zur humorvollen Decoration irgend eines künstlerischen Kneiplocals bestimmt. Was er damit geben wollte, eine bis an's Caricaturenhafte grenzende Charakteristik der dargestellten Persönlichkeiten, das ist ihm über alle Maassen gelungen, und dass er bei seinem eminenten Können durchaus nicht auf das Charakterisiren bis zur Uebertreibung angewiesen ist, das bewiesen seine übrigen Figurenstudien, z. B. die «Zwei Freunde» (Jahrgang 90 d. Zeitschr., p. 164).

G. Hofer. Studie.

Noch weitere Blätter halten die Erinnerung an die Jahres-Ausstellung 1890 wach, so die treffliche Reproduction des Bildes von *Sande-Bakhuyzen,* dessen klare farbige Wirkung von feinstem Reize durchdrungen ge-

wesen ist, nicht minder das herbstliche, von grauer Abendstimmung durchzogene Waldbild von *F. du Chattel*, in dem die ganze poesievolle Schwermuth der welkenden Natur in Farben-Accorde aufgelöst erschien, denen man etwa ein Chopin'sches Adagio an die Seite stellen könnte. Einzig und allein machten dabei die Baumformen einen etwas construirten Eindruck, welcher indessen der Farbe gegenüber in den Hintergrund trat. Breit, mächtig, eine Tonmasse von vollkommener Harmonie, das sonnig flimmernde Licht sommerlicher Spätnachmittagsstimmung trefflich charakterisirend, wirkte das tonige Flussbild des Schotten *John Lavery* in Glasgow, das bei aller Wahrheit der Erscheinung einen eigenthümlich poetischen Hauch in sich trug und entschieden künstlerisch weit höher stand als das von der kgl. Pinakothek erworbene: «Lawn-Tennis-Platz».

Es gehörte mit unter jene Erscheinungen, die als ein Charakteristikum der schottischen Malerei so ungemein imponirend in den Vordergrund traten. Während heute das Bestreben dahin geht, durch die volle ungebrochene Lichtwirkung aller Dunkelmalerei das Genick zu brechen, wobei denn gelegentlich auch die Wahrscheinlichkeit der Erscheinung aus Helligkeits-Principien beiseite geschoben wird, ging, wie schon früher betont wurde, der Grundzug der Schotten auf satte, tiefe Farbenstimmung hinaus. Sie schildern nicht blos die volle Tageshelle, die übrigens vermöge unserer Ausdrucksmittel doch auch nur bis zu einem gewissen Grade in's Malerische übersetzt werden kann, vielmehr fassen sie eben jede Stimmung der Natur als eine dankbare Aufgabe künstlerischer Eindrucksfähigkeit auf und treffen dabei denn auch, wenn auch zuweilen nur in Form vollendeter Tonskizzen, den Nagel auf den Kopf. Ob übrigens unsere modernen hellen Bilder immer ihre Tonscala gleichmässig halten werden, das ist eine andere Frage. Man spricht oft so völlig unverstandener Weise von der Braunmalerei der Alten. Die Farben wurden eben mit der Zeit tiefer und der Hass gegen die Braunmalerei kann sich vernünftiger Weise doch nur auf jene Sucht einer nicht lange hinter uns liegenden Zeit beziehen, die jene Tiefe, welche die alten, ursprünglich viel, viel helleren Bilder durch chemische Processe im Laufe von hunderten von Jahren bekamen, nun sofort den neuen Bildern mit auf den Lebensweg geben wollten. Das war unrichtig und verwerflich, weil unwahr, nachgemacht.

G. Hofer. Geschossener Bär.

Carl Bennewitz von Loefen jr. pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Procession.

Die Alten setzten nicht umsonst ihre Hauptkraft an das Fresco-Bild, kannten sie doch zweifelsohne die Veränderlichkeit des Stoffes, wenn er mit Oelen und Harzen gebunden wurde, wie wir. Wo aber haben bei den Fresken der Alten Nachdunkelungen stattgefunden? Wo sie unter günstigen klimatischen Verhältnissen unserer Zeit erhalten geblieben sind, da wirkt ihre ungebrochene Farbenkraft heute noch wie ehedem; wer da von einem Mangel an Licht reden wollte, sieht entweder von Natur aus oder aus purer Opposition nichts. Wer aber von der «grossen Ehrlichkeit» in der Anschauung unserer Tage im Gegensatze zu den alten Meistern spricht, hat ganz einfach einen *Dürer*, einen *Holbein* nie mit gesunden Augen angesehen. Durchzöge unsere Künstler durchweg jenes Wahrheitsgefühl, was jene hatten, so würde das Wort «Realismus» in der bildenden Kunst als ein völlig überflüssiges gelten können. Was aber das vielumstrittene Wort «Schönheit» angeht, so ist dafür nicht von Künstlern ein Canon aufgestellt worden, sondern von Jenen, die Alles, was da gemalt und gemeisselt, von echten Künstlern ohne lange Düftelei gemacht wurde, in die Regel kalt berechnender academisch-ästhetisirender Anschauung geschlagen werden sollte; aus dieser einzig und allein lässt sich die Härte und Gefühllosigkeit Derer erklären, die man unter die Heroen unserer Kunst zu rechnen pflegt; sie haben freilich vielfach logisch besser überlegt als practisch gut gemalt, da sie dabei natürlich nur «schöne» Erscheinungen im Auge hatten, wie sie sich, genau auf Kopf- oder Gesichtslängen berechnet, mehr oder weniger construiren lassen. Ich erinnere mich sehr genau, dass es mir — als ich in jungen Jahren die Münchener Academie besuchte — einen curiosen Eindruck machte, wenn einer der corrigirenden Herren Professoren, ein letzter Ausläufer der Cornelianischen Zeit, während der Pause ruhig weiter corrigirte, selbst wenn das Act-Modell gar nicht stand. Als ich mir aus diesem Grunde einmal die Bemerkung erlaubte: «Der Mann hat aber ganz hagere Beine, Herr Professor, und ist nicht so muskulös, wie Sie ihn mir zu zeichnen die Freundlichkeit hatten», da schaute mich der Kunst-Dictator älterer Ordnung lächelnd über sein goldenes Brillengestell hinweg an und sagte dann: «Dünne Waden, mein lieber junger Herr, die finden Sie in der Antike nirgends, und diese allein kann den Maassstab für künstlerisches Figurenzeichnen abgeben». Da hatte ich denn mein Fett. Dort, am Original dünne Beine, hier auf der professorlich corrigirten Zeichnung antik-dicke — erkläre mir Graf Oerindur, diesen Zwiespalt der Natur. Wie aber dieser wohlwollende Professor es trieb, so treiben es eben noch heute, wenn auch nicht als ausübende Künstler, Tausende von Jenen, die in

C. Bennewitz v. Loefen. Studie.

Max Liebermann. Skizze.

Max Liebermann. Skizze zu einem Bilde: Kinderspielplatz.

Sachen der Kunst das grosse Wort reden, einen Künstler unter die Seligen versetzen, einen andern in den tiefsten Höllenpfuhl verdonnern und dabei durchschnittlich dem schwachathmigsten, unwahrsten Zeug ihr wohlwollendes Lob angedeihen lassen. Und die gelesensten deutschen Zeitschriften drucken dergleichen Dinge bona fide ab! Ich will damit durchaus nicht jenen das Wort geredet haben, deren Schaffensrayon ausschliesslich innerhalb von Dingen liegt, für welche ein gut Theil unserer deutschen Welt vorerst wenig Verständniss hat, weil sie vielfach nicht blos mit einem, sondern mit zwei Füssen der inneren Ueberzeugung nach noch im Bannkreise der guten alten Zeit steht und all das Schlechte, was an dieser klebt, als geheiligt anschaut. Ich will den Malern, die, angeregt von Dingen wie «Germinal» u. s. w., sich der ausschliesslichen Schilderung der Arbeiterclassen zugewendet haben und darin die Beglückung der Kunst für die Zukunft erblicken, durchaus nicht den Lorbeer à tout prix wünschen. Aber sicher ist, dass wer charakteristisch gibt was er malt, wer «die Glaubwürdigkeit der Darstellung» zu erreichen versteht, mit Jenen überhaupt nicht verglichen werden kann, die ihr Schaffen aus einem construirend thätigen Gedankengang entwickeln. Ob das Resultat phantasievoller Art oder entsprechend einem direct von der Natur empfangenen Eindruck ist, das bleibt sich ganz gleich; darin liegt das, was wir heute «schön» nennen, nicht aber in einem philosophisch abgezirkelten Begriffe, der praktisch keinen Werth hat. Deswegen ist die Kunst noch lange nicht dem Sansculottenthume verfallen, wenn auch dieses momentan die falschen Toga-Träger stürzt, die vielfach weiter nichts als künstlerische Parvenu's, ohne pur sang, sind.

Wir hatten glücklicherweise in den letzten Monaten in München Gelegenheiten, an einer Reihe von hochbedeutenden Collectiv-Ausstellungen künstlerische Individualitäten total antipodischer Art kennen zu lernen. Ich brauche nur die Namen *Max Klinger* und *Max Liebermann* zu nennen, von den edlen Arbeiten eines *Hildebrand* ganz abzusehen, auf die gelegentlich des Speciellen zurückzukommen sein wird. Mochten sie auch in ihren Anschauungen über das, was künstlerisches Erkennen und Streben bedeutet, diametral auseinander gehen, der eine zwang dem Beschauer die gleiche Acht-

Max Liebermann. Studie.

ung ab wie der andere, weil aus beiden die Ueberzeugung für das, was sie schaffen, herausschaute. Wir sind in der glücklichen Lage, einige Skizzen von *Liebermann* beifügen zu können, die für seine Art ausserordentlich charakteristisch sind; von *Max Klinger* wird später des Längeren und Breiteren die Rede sein — leider freilich ohne Beigaben seiner hochbedeutenden Arbeiten. Nun, die werden zum guten Theile auf der Münchener Jahres-Ausstellung des Sommers 1891 zu sehen sein und so mag, wer in die Isarstadt kommt, sich an den Originalen ergötzen.

Die Skizzen von *Liebermann* illustriren seine Anschauung, wenn auch nicht nach allen Seiten, so doch in einigen wesentlichen Dingen. Sie entstammen der schon einmal erwähnten Münchener Collectiv-Ausstellung des Berliner Künstlers, aus welch letzterer auch ein Bild in die Neue Pinakothek zu München gewandert ist — das Beste freilich war es nicht. Doch an dergleichen gewöhnt man sich mit der Zeit. Dies nebenbei.

Und die andern? Ja, das waren zum Theil äusserst bedeutende Sachen, in denen sich die klare Anschauung für die greifbare Wirklichkeit der Dinge aufs Glänzendste manifestirte und Zeugniss dafür abgab, in welch intime Beziehungen der Künstler zur Natur zu treten vermag, soferne er sich bescheidet, im Rahmen jener Art von Uebersetzung zu bleiben, die eben immer und ewig ein Gebot der Wiedergabe bleiben wird, so lange es sich um Anschaulichmachung der aus den heterogensten Stoffen bestehenden Dinge auf einer Fläche und mit denselben Malmitteln handelt, so dass das, was in der Natur stumpf, mit den gleichen handwerklichen Medien dargestellt werden muss, wie das was glänzend, jenes was nass, nicht unter Anwendung anderer Stoffe wiedergegeben werden kann wie das was trocken ist. Wahrheit verlangt man von jenem Bilde am meisten, was, ohne künstlerische Schöpferkraft in sich zu tragen, einfach ein Stück aus der Natur herausgeschnitten wiedergeben soll. Dass bei *Liebermann* die künstlerische Impression — von dieser muss man bei ihm wohl vor allem anderen reden, — zu einer Reife gediehen ist, die in

Max Liebermann. Landschaftliche Skizze.

manchen Dingen ihren grossen, grossen Zauber hat, kann nur Der leugnen, der absichtlich einseitig sehen und auffassen will (ob er es mit einem oft recht falsch angebrachten Idealismus fertig bringt, ist eine andere Frage), der, um es mit einem Worte zu sagen, die Kunst vom Katheder-Standpunkte aus wie eine Sammlung bereits aufgespiesster oder noch aufzuspiessender Käfer betrachtet und an Kunstproducten versucht, was der Anatom am Cadaver thut, ohne sich um die Psyche zu kümmern, die dem leblosen Gehäuse den Ausdruck des Lebens verlieh.

Liebermann ist als Maler kein Poet, wenn man das Wort Poesie dahin deuten will, dass sie von Eindrücken der realen Welt ausgehend, sich auf das Gebiet des geistigen Fühlens übersetzt und dahin ihren Schwerpunkt verlegt. Er hat jenes Element nicht in sich, das der grösste französische Realist, *Zola*, bei aller Ungeschminktheit in Dingen physischer Vorgänge, dennoch zum Ausdruck zu bringen versteht, die berauschende, die Sinne verwirrende Schönheit der Natur, wie sie sich z. B. in der Schilderung des grossen Gartens in der «Faute de l'abbé Mouret» zeigt. Auch ist ihm der grosse Wurf nicht eigen, den *Millet* und verwandte Geister ihren einfachen Gegenständen einzuhauchen verstanden. Er bewegt sich — wenigstens den zahlreichen Bildern und noch zahlreicheren Skizzen und Studien seiner Ausstellung nach zu urtheilen — auf enger begrenztem Gebiet, auch ist ihm weder die Feinheit eines *Bastien Lepage* nachzurühmen, noch die wahrhaft «schneidige» Charakteristik eines *Adolf Menzel*, er ist kein Original, aber er hat von Originalen Vieles gelernt und hat ihre Anschauung geistreich erfasst. Geistreich, das ist vielleicht die hervorstechendste der Eigenschaften an seinen Dingen. Sie sind prickelnd, sie spielen mit dem Zufalle des Materials, sie haben etwas von der Art des norddeutschen Witzes, der treffend ist, ohne dass ihm eigentlicher Humor innewohnt. Es ist ihm nicht um die präcise Form der Erscheinung zu thun, vielmehr hat man seinen Sachen gegenüber das Gefühl, als wären sie in jenem Zustande gegeben, wie sich die Natur zeigt, wenn man die Augen blinzelnd schliesst und so alle linearen Schärfen gegenüber einem flimmernden Gesammteindrucke völlig verschwinden lässt. Er ist nicht der Mann des Photographenkastens, denn dieser giebt (sofern er gut ist) Alles mit absoluter Richtigkeit wieder. Vielmehr beruht der Reiz seiner Arbeiten, zumal seiner gezeichneten Blätter, auf jenem ungewissen Etwas, was überhaupt Skizzen oft interessanter erscheinen lässt, als ausgeführte Bilder (ein Umstand, der u. a. die Mehrzahl der schottischen Bilder von der 1890er Ausstellung so wirksam erscheinen liess). Schliesslich beruht ja auch der Werth einer künstlerischen Aeusserung nicht allemal in ihrer minutiösen Ausführung — sonst wäre *Balthasar Denner* der grösste Künstler und die holländischen Kleinmaler das Ideal unter den Malern.

Max Liebermann. Interieur-Studie.

Liebermann ist vor allen Dingen kein Künstler, dessen Wesen mit dem Boden verwachsen ist, dem der Mensch entspross. Er hat mit Vorliebe sich an niederländische

Fritz von Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait.

Dinge gehalten, aber dass er kein Niederländer von Geblüt ist, sieht man auf den ersten Blick. Das ist ein Umstand, der ihn trennt von Jenen, die bewusst oder unbewusst seine Lehrmeister waren. Das zu finden, was das Wesen eines ganz bestimmt und in allen Dingen charakteristisch abgegrenzten Landes bildet, ist malerisch gleichbedeutend mit der Aufgabe, schriftstellerisch den Geist eines Volkes und der Landschaft, in der es lebt, wiederzugeben. Es giebt in der Malerei ein bestimmt sich äusserndes Idiom wie in der Sprache, und dieses kann nur Der beherrschen, voll und der Wesenheit der Wirklichkeit entsprechend beherrschen, wer mit ihm ganz und gar verwachsen ist. Wie viele italienische Figuren haben wir nicht in den Producten unserer Novellisten aufzuweisen! Man nehme solchen Erscheinungen das Geschickte der Mache, die bestechende Technik — und es wird vom eigentlichen Italiener blutwenig übrig bleiben. Das ist es eben, was die Franzosen vor Allem so sehr auszeichnet, dass sie in ihrem Realismus Kinder ihres heimathlichen Bodens geblieben sind. *Doré*, der Vielbegabte, hat in jedem Fall, so bewundernswerth auch das Sprühende an seinem Schaffen ist, eben aus allen Figuren, die er schuf, Franzosen gemacht. Seine alttestamentarischen Figuren, ebenso wie seine Tyroler sehen aus, als sollten sie «Allons enfants de la patrie» zu singen beginnen. Man könnte da allenfalls *de Neuville* und *Detaille* als Gegenbeispiele aufstellen, weil sie den deutschen Soldaten durchschnittlich besser charakterisirten als die meisten deutschen Schlachtenmaler es gethan haben. Je nun, keine Regel ohne Ausnahme, so wie diese zwei es zuwege brachten, sind es freilich Ausnahmen der eclatantesten Art. Doch wird mehr oder weniger überall das specifisch Nationale sein Uebergewicht behalten, wie es z. B. in *Fritz v. Uhde* der Fall ist. Doch — wozu das Alles in die Länge ziehen. *Liebermann* ist eben *Liebermann* und wird es bleiben. Man wird von ihm wohl schwerlich je eine «Potsdamer Wachparade» zu erwarten haben, bei der die ganze Strammheit des militärisch durchgebildeten Wesens als am stärksten in die Augen fallende Eigenschaft auftritt. Seine Arbeiten wollen, wie schon gesagt, als das genommen sein, was sie sind, als künstlerische Moment-Eindrücke, selbst wenn sie an Umfang gross sind. Vielleicht entschliesst er sich eines Tages, den weissen Hauben und grossen Holzschuhen Valet zu sagen und auf jene Bahnen zurückzukommen, die zuerst sein Ansehen in Künstlerkreisen weckten und wie ein Protest gegen alles Hergebrachte wirkten. Wenn mir dabei Eines vorschwebt, so ist es das Bild «Christus im Tempel», ein Thema, das freilich, mit nicht weniger Verneinung gegenüber aller Tradition, schon lange vorher *Menzel* behandelt hat, und zwar ohne dass er von Aussen her beeinflusst gewesen wäre, denn damals gab es weder internationale Kunstausstellungen noch Photographien, aus denen man sich hätte Inspirationen holen können.

Und nun nochmals unsere Bilder.

Unter den deutschen Arbeiten der 1890er Ausstellung gehörten vielfach jene der Karlsruher Künstler-Colonie zu den bedeutsamen Erscheinungen. So die von *Caspar Ritter*, dessen «Appenzeller Stickerinnen» eine feine grau abgetönte Erscheinung boten, welche bei alledem nicht etwa farblos war und um so überzeugender wirkte, als der Künstler eines der Mittel zum Zwecke nicht verabscheut hat, sorgfältige Zeichnung nämlich. Ein Gleiches gilt von der «Kinderprocession» von *Bennewitz von Loefen* in München, ebenfalls 1890 ausgestellt, einem Bilde, das seinen künstlerischen Zielen durch ausserordentliche Sorgfalt in der Einzelerscheinung gerecht wird. Dass man an solchen Aufgaben scheitern, sie trotz alles aufgewendeten Könnens zum Ausdrucke der vollsten Geschmacklosigkeit zu machen im Stande sei, das bewiesen andere Lösungen des gleichen Motivs. Seitdem *Verhaas* seine politische Procession mit ganzen Colonnen weissgekleideter Mädchen gemalt, und zwar künstlerisch vortrefflich gemalt hat, ist gar Mancher hinter die nämliche Aufgabe gegangen und dabei — auf die schiefe Ebene gerathen.

Von einer neuen, bisher ungekannten Seite zeigte sich (ebenfalls gelegentlich der 1890er Jahres-Ausstellung) *Fritz von Uhde*. Während er in seinem «Gang nach Bethlehem» oder wie er das Bild später nannte «Dort unten ist die Herberge» eine Arbeit voll der feinsten Empfindung schuf, sowohl was die Haltung der Figuren als auch die Tonwirkung des Ganzen betrifft, und damit eine Zartheit poetischer Anschauung offenbarte, wie sie unter den «Wahren» unserer Zeit sonst kaum anzutreffen ist, gab er mit dem «Damenportrait» eine Erscheinung, durchdrungen von ganz unwiderstehlicher Anmuth; es gewann durch die tiefe und kräftige Farbe ausserdem etwas so positiv Körperhaftes, wie er es sonst nicht zu bieten pflegte. Das Portrait ist für den Figurenmaler, was der Probirstein für das Metall.

Einfach in der Anschauung, ferne jeder Pose hat dies Frauenbildniss etwas Herzeroberndes. Es klingt aus dem Ganzen rein gar nichts vom «Sitzen» heraus, vielmehr wirkt es, als hätte sich das Original in lachend liebenswürdiger Stimmung, ohne langes Probiren und Suchen nach einer interessanten Stellung, frischweg auf den Fauteuil gesetzt, den Kopf auf den Arm gestützt und gesagt: «So, Maler, jetzt mach' mich halt wie ich bin, lang halt ich Dir nicht still!» Es liegt eine beneidenswerthe malerische Unmittelbarkeit in dem Ganzen und diese hat, wenn auch in ganz anderer Weise, eine gewisse Verwandtschaft mit *Boldini's* «Familie Brown», nur dass bei *Uhde's* Bild der ganze Ausdruck ein ungleich sympathischerer ist als bei dem lachenden Cylinderträger, bei dem ich immer fürchtete, das Gebiss mochte gelegentlich aus der Mundhöhle fliegen. Eines aber haben beide gemein: Sie entsprechen — diese Ueberzeugung drangt sich unwillkürlich auf — ganz gewiss ihren Originalen in der Art der prägnanten Charakteristik und sie bedeuten deshalb für unsere Zeit das als Kunstwerk, was einer anderen Epoche ein ganzer Olymp voll Göttergestalten und construirter Helden werth war, allerdings keine vom Style eines *Böcklin*. Der wäre jener schulmeisterlich künstlerischen Zeit ganz sicher etwas wahrhaft Verabscheuenswerthes gewesen.

H. E. v. Berlepsch. Atelier-Ecke.

Noch ein Wort über unsere zwei letzten Bilder, deren eines von *Joseph Wopfner* den andrängenden Wogensturm des schwäbischen Meeres gegen einen Hafendamm und mitten in dem Wellengebrause ein Schiff zeigt, dessen Insassen sich bemühen, Holz zu bergen, das die Wasser irgendwo vom Ufer weggespült haben. Das andere hat *Peter Paul Müller* in München zum Autor und gibt eine Strandscene nach Eintritt der Ebbe, wo die Bewohner der Dünen damit beschäftigt sind, all Das zu bergen, was die Wogen zur Fluthzeit auf den sandigen Grund geworfen haben.

HANS THOMA

VON

CORNELIUS GURLITT.

Eine «Künstlernatur» nennt man kurzweg einen Menschen von grosser Eitelkeit, daher auffälliger Erscheinung und sehr vielen unangenehmen Eigenschaften. Unter diesen ist die «Verletzbarkeit» eine der ausgeprägtesten. Während Achilles nur an der Ferse und Siegfried nur an der Schulter verletzbar waren, ist es der künstlerische Held der Salons grundsätzlich überall. Er ist Virtuose auch im Uebelnehmen und weiss sich darauf etwas zu Gute. Man mag sich benehmen wie man will, er findet den Grund, warum er gekränkt sein kann. Die Löwenmähne schüttelnd, die Mundwinkel herabziehend und das Haupt zurückwerfend, lässt er Die stehen, die ihm doch schon das dickste Lob an den Kopf warfen, das sie auf Lager hatten. Er ist gekränkt! — denn das Gekränktsein steht der Künstlernatur.

Hier soll von einem Vielgekränkten anderer Art die Rede sein, von dem Maler *Hans Thoma*. Vor mir liegen etwa hundert verschiedene Besprechungen von Werken seiner Hand: eine keineswegs anmuthige Blumenlese.

«Verzeihet ihm, er ist ein Original» — das ist das Merkwort der Wohlwollenden unter seinen Beurtheilern. Ein Original sein ist nun freilich in den Augen Vieler ein sehr zweifelhaftes Verdienst. Wenn es nur ein Original der gewohnten Art wäre, fände sich die Annäherung, aber hier einem «sonderbaren» gegenüber ist's schwer, die Lachmuskeln anzuhalten. «Der einzig in seinem Wahn-Genre Dastehende» wurde zunächst öffentlich darüber belehrt, welche Fehler er abzulegen habe. *Pecht* wusste es z. B. 1878 ganz genau, worin diese bestanden: Es gehe *Thoma* «in bedauerlichem Grade das Stilgefühl ab». Der Stil sei aber die Vorbedingung aller Kunst. *Piloty* und seine Schule, die damals gefeierte Richtung, aber hatten den Stil. Sie hatten die alten Meister und die alten Costüme studirt und wussten, woran sie sich zu halten haben. Der Stil stand für sie fertig da, es hiess nur: Zugreifen! Aber *Thoma* war keck genug, von dem Stil nichts wissen zu wollen. Er verschmähte den Griff in's Fertige und suchte — nach *Pecht* — in cynischer Weise Dissonanzen auf. Das heisst: Er malte nicht, wie man malen muss, im Goldton, im Accent auf Braun, in den wohltemperirten Farben der herrschenden Kunstanschauung. Er war ein Stilloser, ein Realist. Damals warf man z. B. noch *Liezen-Mayer's* gleichzeitig mit einem Bilde *Thoma's* ausgestelltem Faustcyklus allzu krassen Realismus vor, weil man etwas Selbstständiges in ihm fand. Man muss sich eben vergegenwärtigen, welches Urtheil zu jener Zeit das geltende war. Vor zwanzig Jahren war *Liezen-Mayer*, der wohlerzogene, feine, weiche, so tief in anempfundener Deutschrenaissance steckende Illustrator, in den Augen der Kritik ein allzu kühner Neuerer und dazu noch einer, dem wegen seiner «Derbheiten» der Kopf gewaschen wurde. Und neben seinen Arbeiten stand *Thoma* mit dem Bilde: Adam und Eva! «Ein ausgezogener Ladenschwengel», sagte damals *Pecht*, «der sich mit einer Schneidermamsell auf einer blühenden Wiese bei Feldmoching das Vergnügen macht, Paradies zu spielen!»

Mit solchen Bildern durfte man der Kritik nicht

kommen! Diese hatte um so mehr die Pflicht, Front zu machen gegen das stillose Wesen, als es ärgerlicher Weise immer noch Leute gab, welche *Thoma* bewunderten. «Der Jude wird verbrannt! sagt Lessing — *Thoma* wird bewundert! sagen gewisse Leute!» so klagt ein Kritiker, der nun schon zehnmal dargethan hatte, dass diese Bewunderung vor den Gesetzen der Aesthetik nicht Stich halte und dass *Thoma* «die Function des Wahnes in malerischer Verkörperung» darstelle.

«Verschwinde doch! Wir sind ja aufgeklärt;
Das Teufelspack, es fragt nach keiner Regel!
Wie lange hab' ich nicht am Wahn hinausgekehrt,
Wir sind so klug! Und dennoch spukt's im Tegel»

lässt der Altmeister Goethe den Allerweltskritiker Nicolai sagen.

«Dieser Realismus», lehrte *Pecht* schon 1872, «hört auf ästhetisch zu wirken. In der Kunst handelt es sich überhaupt ganz und gar nicht, wie Künstler und Publicum so oft meinen, um die Natur, sie ist nur ein unentbehr-

Hans Thoma. Abend.

liches Mittel, das aber durch die Subjectivität des Künstlers erst umgebildet werden muss, um Kunstwerk werden zu können!» Und gerade diese Subjectivität fehlte nach *Pecht's* Ansicht dem Realisten *Thoma*.

«Arm an Erfindung, Geist und Schönheitssinn,
Ein roh' Product in schmutz'gen Farbentönen,
Dies stellst du goldumrahmt als Bildniss hin,
Natur und Kunst gleichmässig zu verhöhnen.
Kennst du die Meister nicht, die echter Weihe voll
Bescheidenheit mit klarem Urtheil paarten?
Von ihnen lerne, was du musst erreichen,
Eh' du der Welt dein Können wagst zu zeigen.
Und treibt dich unbezwingliches Gelüst,
Mit Pinsel und mit Farben zu hantiren,
So streiche Kasten an und Schrein,
Das Malen aber — — das lass' sein!»

So dichtete Einer als «Die Wahrheit im Namen der Kunst» *Thoma* an und sendete ihm seine holperigen Verse durch die Post, natürlich ohne sich zu nennen.

Thoma gehört also zu jenen Künstlernaturen, die nicht die Kunst des Sichverletzenlassens erst einzustudiren brauchten: das Material zu ungezwungener Uebung bot sich reichlich. Sein ganzes Leben und

Hans Thoma pinx. Phot F. Hanfstaengl, München.

Sage.

Schaffen schien nur dazu da zu sein, Anderen Anlass zur Entwicklung von Witz und Geist zu geben. Die kleine Bosheit der Welt hat er trefflich zu wecken verstanden — eine Leistung, die für ihren Vollbringer etwa den Werth hat, wie das Herumstochern in Wespennestern. Es ist schwer sich vorzustellen, welche Summe von Rohheit und Ueberhebung sich im Laufe der Zeit gegen einen Mann aufbäumt — blos weil er den Fehler hat, nicht so zu sein wie die Andern, die Verstocktheit, ein Original bleiben zu wollen.

Hans Thoma. Studie.

Es ist etwa fünf bis sechs Jahre her, seit ich *Thoma* selbst kennen lernte. Er hatte einige Bilder in Berlin ausgestellt und war aus Frankfurt a. M. herübergekommen, um sich seinen Aerger selbst einzukassiren; denn viel mehr Erfolg war von der Ausstellung schwerlich zu erhoffen: In dem Berlin, in welchem der Witz so stark ins Kraut schiesst und das Eigenartige so gar «kleinstädtisch» erscheint. Ich muss gestehen, dass ich sehr neugierig auf den Mann war. Ein kleiner Streit in Dresden hatte mich auf *Thoma* aufmerksam gemacht. Dort hatte er sein Bild «Flucht nach Egypten» zur Ausstellung geschickt. Ich war zufällig in die Säle gekommen, als die Jury noch arbeitete, und hatte mit aufrichtiger Freude auf das an eine Ecke gelehnt stehende Bild hingewiesen. Aber da kam ich schön an! Die Schüler von *Hübner* wiesen mir nach, dass der Mann kaum einen Gyps zeichnen gelernt habe und die Schüler von *Pauwels*, dass er kein Stück weisse Leinwand wirkungsvoll malen könne. Sie hatten ja ganz recht. Sagte doch auch die Kritik über das Werk, es sei ein Abklatsch eines lebenden Bildes und zwar ein solcher nach Figuren, die sich nicht zu einem Bilde eignen; und eine andere sagte: die Figuren wetteifern, einander an Nichtssagendheit und Hässlichkeit zu übertreffen und die Farbentöne sind so unvermittelt schroff nebeneinander gesetzt, dass man nur mit Bedauern sich von solcher Verirrung in der Kunst abwenden kann! Die Dresdner in ihrer bekannten Gutmüthigkeit liessen zwar später das Bild die Jury passiren, bewiesen mir aber sofort mein Unrecht, dieses «Geschmier» für schön zu finden — und als ich es ihnen zum Trotze doch that, war's um mein Ansehen im Reiche des Kunstsinns geschehen! Kunst ohne Idealismus ist ein Unding. *Thoma* ist eben nicht ideal, sondern Realist!

Hans Thoma. Mainlandschaft.

Aber der Mann und seine Kunst waren mir doch im Gedächtniss geblieben. Ich hatte weiter

erfahren, dass er zu jenen Leuten gehöre, deren Werke oft von Ausstellungen zurückgewiesen worden seien. Düsseldorf und Berlin theilen sich in die Ehre, diess am ausgiebigsten gethan zu haben. Die Ablehnung der Bilder ist ja immerhin schon eine Empfehlung, zumal wenn es sich unverkennbar nicht um schwache, sondern um eigenartige Kunstwerke handelt. Alle Commissionen sind ihrem ganzen Wesen nach für die Mittelmässigkeit: Was zu klein ist und was zu gross ist, passt nicht für sie, aber auch Das nicht, was zu weit rechts oder links sich befindet. Künstler sind einseitig und sollen es sein. Das unterscheidet eben den Kenner vom Künstler, dass dieser Vielen nachzuempfinden weiss, während der Künstler aus sich selbst und allein aus sich vorempfinden soll. Er soll aus eigener Seele schaffen, jener will Vieler Seelen erkennen lernen. Also sind Künstlercommissionen doppelt einseitig. Sie möchten, alle Welt schüfe und denke wie sie und verstehen es meist nicht, wie man verständigerweise auch anders denken und schaffen kann.

Ich war also damals, als ich *Thoma* persönlich kennen zu lernen ging, neugierig, in welcher Stimmung der Vielgekränkte sich wohl befinden möge.

Hans Thoma. Charon.

Thoma?» sagte der Freund, der mich mit ihm zusammenführte. — «*Thoma*, das ist der gemüthlichste Mensch, den Sie sich denken können; ein Mann wie ein altdeutscher Ofen — — und zwar mit der Ofenbank!»

Und als ich unlängst dem Maler mittheilte, dass ich über ihn etwas veröffentlichen wollte, schrieb er mir: «Es könnte vielleicht scheinen, als lege ich zu viel Gewicht auf mir widerfahrene Zurücksetzungen. Diesen Dingen gebührt in meinem Leben nicht zu grosse Wichtigkeit. Ich muss Ihnen aber ausdrücklich erwähnen, dass ich mich nie als Märtyrer gefühlt habe, sondern das Glück hatte, fast immer in einem hohen Frohgefühl an der Arbeit sein zu können. Betrachten Sie mich nicht als einen allzusehr unter dem Druck des Philisterthums leidenden Künstler. Ich war zwar still und nicht unbescheiden, aber ein gewisser Muthwille liess mich dem Philisterthum gegenüber gut Stand halten. Das Bewusstsein, dass ich schliesslich Recht behalten werde, hat mich nie verlassen!»

Hans Thoma. Todtentanz-Scene.

Wie höhnte einer von *Thoma's* Kritikern vor nun zwanzig Jahren? «Vielleicht finden spätere Zeiten *Thoma* als genial und bahnbrechend. Oder ob er nicht doch die Rechnung ohne den Wirth macht?!»

Ich denke, der Wirth wird sich einfinden! Die Zeiten *Thoma's* beginnen anzubrechen, die kleine Künstler- und Kennergemeinde, die stets an ihm mit aufrichtiger Freude hing, die sich durch die Kritik nicht einschüchtern liess, ist eine grosse Gemeinde geworden. Die Münchener Kunst-Academie hat ihn zu ihrem Mitgliede gemacht, äussere Ehren und äussere Erfolge reihen sich plötzlich aneinander. Im Frühjahr 1890 fand wieder eine Ausstellung *Thoma*'scher Bilder in Berlin statt, abermals ohne Erfolg; dann wanderten die Bilder nach München — 36 Stück, darunter solche, die schon 1875 dort zu sehen waren. Plötzlich ertönte es wie Jubelruf durch die ganze deutsche Presse. Ein grosses Talent ist entdeckt, *Hans Thoma!* In vierzehn Tagen wurde die Hälfte der Bilder von Privaten aufgekauft. Schon 1879 sagte Gustav Flörke, *Thoma's* Werke seien Caviar für's Volk, auch für kritisches und künstlerisches. Aengstlichen Gemüthern sei er einfach zu grün und blau und für ästhetische Schlafmützen seien seine Engelsköpfchen viel zu wenig schön, d.h. conventionell. Das ist das Urtheil eines, der ein tieferes Verhältniss zur Kunst hat. Adolf Rosenberg erwähnt in den 1000 Seiten seiner «Geschichte der modernen deutschen Kunst» *Thoma* einfach nicht. Das ist auch ein Urtheil, aber ein solches, an dem man Herrn Rosenberg abschätzen kann.

Wenn das Gekränktsein zum Wesen des genialen Künstlers gehört, so ist *Thoma* kein solcher. Wer ihn selbst oder nur sein schlichtes gesundes Selbstbildniss sah, aus dem er unter dem Obstbaum stehend so unbefangen hervorschaut, der glaubt wohl auch daran, dass dies «Original» auch nicht durch andere Künstlereigenschaften glänzt: Sein Haar ist von gewöhnlicher Länge, sein Schlips nicht bemerkenswerth. Also auch hier fehlt's an der «Genialität». Auch nervös scheint mir *Thoma* nicht zu sein; Behäbigkeit, Behagen — das ist eher der Grundzug seines Wesens.

Das wäre ja Alles herzlich gleichgiltig, wäre *Thoma's* Bildern nicht immer wieder die Sucht nach Genialität, nach Aufsehen erregenden «Dissonanzen» vorgeworfen worden. Man sollte denken, dass ein Mann, von dem man glaubt, er grübele den ganzen Tag darüber, was er denn Ueberraschendes, Neues hervorbringen könne, auch äusserlich etwas von dieser Sucht zeigen müsse.

Einst lud *Thoma* mehrere Freunde ein, eine eben entstandene Landschaft zu betrachten. Es war ein Blick in das Meer hinaus. Wer die Anfangsgründe der Lehre von der Perspective hinter sich hat, weiss, dass die See in der Ferne scheinbar bis zur Höhe des Beschauers emporsteigt und in der Höhe des Augenpunktes als mit einer Geraden gegen den Himmel abschliessend gezeichnet wird. Diese Linie nennt man den Horizont. *Thoma* hatte den Horizont als leicht gebogene Curve gemalt, so dass das Meer gegen den Rahmen zu sanft abfiel. Ueber diese barocken Gedanken entstand allgemeines Kopfschütteln.

«Ich sehe das so!» erklärte *Thoma* ganz ruhig. Und da ist auch gar nichts dagegen zu sagen. Er sieht das so und darum malt er es so. Da mag nun wissenschaftliche Kritik und kritische Wissenschaft beweisen, dass dies ein ganz verkehrtes Sehen sei: *Thoma* sieht die Welt auf seine Weise und malt sie auf seine Weise. Wem's nicht recht ist, der gehe weiter. Er will nicht so schaffen, wie er schafft, er kann's eben nicht anders. Das ist sehr einfach. Aber er will's auch nicht anders; als er's kann. Das ist eben so einfach — aber das ist nebenbei noch sehr gross!

Vor zwanzig Jahren war das Streben nach Stil in Aller Mund. Stil, wie ihn damals z. B. auch *Pecht* verstand, war die Uebereinstimmung eines historisch empfundenen Kunstwerkes mit der Zeit, in die es hineingedacht war. Das Bild eines Landsknechtes war stilvoll, wenn es aussah wie ein Bild aus der Landsknechtszeit. Inzwischen haben wir — oder haben doch Manche unter uns — andere Ansichten gewonnen. Uns ist Stil die Uebereinstimmung des Werkes mit seinem Schöpfer. «Eine Individualitat haben, heisst Seele haben», sagt sehr schön *Rembrandt als Erzieher*, «eine geschlossene Individualität haben, heisst Stil haben». In uns liegt unser Stil, nicht in den Griechen oder in Tizian. Als man noch draussen in der vergangenen Kunst nach Idealen suchte, konnte man das freilich nicht verstehen. Da erschien gerade die Individualität als stillos. Die «Willkür» war das, was man vor Allem bekämpfte. Die Regel, das Gesetz sollte den Stil machen, während dieser doch nur in der Ausgestaltung der eigenen Empfindung liegt.

«Ich sehe das so und male es darum so!» das ist das Räthsel von *Thoma's* Kunst. Langsam wird sie die Augen der Nation für sich gewinnen. Andere werden durch *Thoma* auf eine neue Art sehen und die Welt mit seinen Augen betrachten lernen. Und wir werden hierdurch viel gewinnen. Wer Lust hat, an den reich besetzten Tisch sich mit zu setzen, dem mögen die beigegebenen Blätter als Einladungskarten und als Vorgericht zugleich dienen. Wer aber seine Augen nicht umbilden, *Thoma's* Art zu schauen nicht entgegenkommen will, der bleibe fern. Es wird nicht *Thoma's*, sondern sein Schaden sein.

Einst trat ich in Rom mit einem Freunde öfter zu gemeinschaftlichem Essen in einem Gasthaus zusammen. Der Tisch war zwar wenig reichlich, aber vorzüglich nach Landessitte bereitet. Mein Freund betheuerte, nichts geniessen zu können, was nicht auf deutsche Weise zugerichtet sei. «Gott erhalte dir die Dummheit!» dachte ich, und ass mich in die italienische Küche mit Behagen hinein. Das Gute will eben auch erst verstehen gelernt sein!

Man hat *Thoma* so oft mit *Böcklin* verglichen. Und er hat auch thatsächlich viel mit ihm gemeinsam. Schon die Heimath. *Böcklin* stammt aus Basel. Wandert man von da vier Stunden rheinauf, an Säkkingen vorbei, so kommt man an die Alb, einen vom Schwarzwalde herabströmenden Bach. Zwei Stunden bergan ist man in St. Blasien, der alten gefürsteten Benedictinerabtei, welche ihre Kirche zu Ende des vorigen Jahrhunderts in einen classischen Tempel nach Art des Pantheons umbildete, der 1871 schmählich abbrannte. Und dann noch eine Stunde weiter — dann ist man in Bernau. Dort oben, zwischen Hochkopf und Feldberg, wurde *Thoma* 1839 geboren. Schon herrscht hier die Alpenwirthschaft. Zur Sommerszeit steigt das Vieh auf die Berghalden, welche dunkle Tannenwälder einfassen. Es ist grün dort oben, sehr grün. Die Wiesen strotzen von saftigem Gras und blinken im überreichen Blumenschmuck, die Luft ist klar und rein. Wohl schwerlich sagte irgend ein Kritiker, der vom sorgenvollen Amt des Urtheilens über anderer Menschen Denken und Sehen Erholung suchend sich dort hinauf verliert, dass ihm die zwischen mit Schindeln gedeckten, gruppenweise stehenden Häuser vorleuchtenden Matten zu saftgrün, dass ihm die Blumen zu bunt, die Forellenbäche zu blinkend und die Libellenflügel zu schillernd seien. Er mag es in Zukunft auch *Thoma* nicht übel nehmen, dass er noch heute die Eindrücke seiner Jugend malt, ganz harmlos, ganz ohne Absicht etwas hinzuzuthun, so wie er sie aufnahm: also seine grüne Heimath grün.

Hans Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Musik.

Da sah ich ein Bild von ihm, einen «Sonntagnachmittag». Die Kühe weiden, die Hirten im Hemdärmel liegen rauchend auf der Matte, das Thal zieht sich zwischen bewaldeten Bergen hin. Das ist so einfach, dass die ganz Gescheidten, die das Bild sahen, sofort sagten: Da steckt 'was dahinter! Hier ist ein Einfluss von *Corot*, *Cazin* oder gar von *Courbet* zu bemerken.

Hans Thoma. Studie.

Aber solche Bilder malte *Thoma* schon, ehe er 1869 nach Paris ging, ehe ihm dort an der Unmittelbarkeit der Alten, wie an der Freiheit der Neuen klar wurde, dass ihn «die deutschen Professorenbilder und Kunstvereinsliebhabereien gar nichts angingen». Von *Cazin* hat er kaum etwas gesehen. Aber *Courbet* machte ihm einen tiefen Eindruck. Er hat *Thoma* von allen neueren Malern am stärksten angeregt, er war «fast der einzige der modernen Franzosen, den er ohne besondere Schwierigkeit in sich aufnehmen konnte». Das in *Courbet* wirkende Streben nach unbedingter Naturwahrheit, der Hass gegen die abgenützten Ideale, die kühne Hinwegsetzung über die alten Kunstregeln — das musste *Thoma* bestärken, bei seinen Wegen zu bleiben. Ihm war *Courbet* «kein Franzose», während schon *Daubigny*, *Corot* und Andere nationaler erschienen; er näherte sich vielmehr der für alle Maler giltigen Auffassung, jener Unmittelbarkeit der Beobachtung, die *Thoma* ebenso stark bei den Altdeutschen und Altitalienern antraf. Auch dort empfand er «prärafaelitisch». Nicht das Fertige, zum Stil Gesteigerte lockte ihn, sondern das unmittelbar Empfundene, das starke Erfassen der Eigenart. Nicht Tizian und Rafael, sondern *Mantegna* war sein Mann. Er suchte nicht nach Vorbildern, sondern nach Gleichstrebenden. Er verlor sich daher nicht an die Alten oder an *Courbet*, sondern er fand sich in ihnen wieder.

Auch *Böcklin* hat ähnliche Erfahrungen an sich gemacht und darin liegt eine zweite Verwandtschaft mit *Thoma*. Beide mussten erst mit der alten Kunst gebrochen haben, um sich ihrer Ziele vollkommen bewusst zu werden. Beide sind Schüler *W. Schirmer's*. *Thoma's* Weg zur Freiheit war aber der schwerere.

Nachdem er durch das im Schwarzwalde heimische Uhrenmachergewerbe, durch seine Lehre bei einem Schildermaler in Furtwangen das Malen im Handwerklichen erlernt hatte, soweit man es eben dort erlernen konnte, kam er 1859 nach Karlsruhe, wo die eigentliche Lehrzeit erst beginnen sollte. *Thoma* hält seinen Lehrer in dankbarer Erinnerung. Er war der Einzige, der ihn in seiner damals schon ausgesprochenen Eigenart schätzte. Bei seinen späteren Lehrern empfand er immer etwas

Hans Thoma. Hexentanz.

von einer Dressur, die ihn etwas Anderes machen liess, als was ihm die Seele bewegte. Man versteht dies sehr wohl. *Schirmer* war selbst ein Künstler, der von innen heraus sich entwickelt hatte. Er war von der schlichten Naturbeobachtung ausgegangen, ehe er ein Idealist, ein Mann der classisch componirten Landschaft geworden war. Und am wohlsten war ihm immer gewesen, wenn er ein Stück Natur, etwa einen gesunden Baum, ohne viel Umschweife malen konnte. Später war er unter die «Geistreichen» gegangen. Er mochte jetzt den jungen Schwarzwäldler um seine Unbefangenheit beneiden, der alle Sommer sich wieder nach Bernau setzte und Bernau mit voller, reiner Freude an der heimischen Natur malte, der froh war, da und dort ein kleines Bild verkaufen zu können, und im Winter sich unten in Karlsruhe den Kopf darüber zerbrach, warum seine doch so redlich studirten Arbeiten so gar anders aussahen als die anderer, berühmterer Maler.

Und so ging es fort bis 1870, elf lange Jahre mit einer kurzen Unterbrechung durch eine Reise nach Düsseldorf — wo *Thoma* rundweg ausgelacht wurde — und nach Paris. Immer zog es ihn wieder nach Bernau, wo er neben seinen Landschaften nun auch Figuren zu malen anfing. Hierin mag doch wohl Paris auf ihn gewirkt haben. Er musste alsbald herausfühlen, dass er geistig zu den Mannern der «paysage intime» trotz nationaler Verschiedenheit in naher Verwandtschaft stand, zu jenen, die eine ganz auf das eigene Empfinden bezogene Stimmung in der Landschaft sahen und malten, die den «bedeutenden Sujets» aus dem Wege gingen, um im Einzelnen treu und in der Durchdringung des Dargestellten mit ihrem Eigenwesen gross zu sein. Die Schlichtheit, Gesundheit, der Ernst und die wahrhaft dichterische Stimmung dieser Bilder standen in einem zu auffälligen Gegensatz zu jenen nachempfundenen, literarisch anerzogenen Gefühlen, welche selbst *Schirmer* antrieben, die Bibel landschaftlich zu illustriren, wie *Preller* es mit der Odyssee gethan hatte.

Auch nachdem *Thoma* in Italien gewesen war — in Munchen und in Frankfurt a. M. lebend — hat er immer wieder Bernauer Landschaften gemalt, wie die ihm geistesverwandten Franzosen ihren Wald von Fontainebleau malten. Thierzüchter haben herausgefunden, dass die Race der Nachkommenschaft auch bei späteren Würfen sich nach dem Vater des ersten richtet, dass sie «zurückfallt». Auch bei *Thoma* war die erste künstlerische Befruchtung die massgebende für's Leben. An seinen Bildern aus der Campagna kann man in erster Linie sehen, was einem, der mit ganzer Seele Bernauer ist, an der Umgegend der ewigen Stadt gefällt! Nämlich das, was ihn heimathlich anzieht. Das Fremde muss er erst verarbeiten, das Gemeinsame ergreift ihn alsbald mit Macht. Drunten am Rhein, am Fusse seiner Berge liegt Säkkingen, das an *Thoma's* Landsmann Scheffel mahnt. Als der nach Capri kam, dichtete er in Schwarzwaldstimmung. Goethe machte in Rom die Hexenscene des Faust. Grosse geistige Erregungen, wie sie Italien den Künstlern bietet, rühren den Grund ihrer Seele auf. Bei *Thoma* stiessen sie auf die Heimath, auf Bernau, auf Waldwiesen voller Blumen, so voll, dass er sie alle, jede einzeln, malen musste, und wenn die Kritik zehnmal predigte, solche Blumen seien eigentlich nur Zufälligkeiten der Natur und der diese als Ganzes erfassende Künstler habe daher im Sinne einer höheren Charakteristik von ihnen zu «abstrahiren».

So befestigte *Thoma* im Süden sich in seinen Ansichten. Ein Gefühl der Ruhe und Sicherheit kam über ihn. Die Wege, die er ging, konnten keine Irrwege sein, weil es seine eigenen Wege waren. Er hatte erkennen gelernt, dass man nur auf fremden Wegen sich verlaufen kann.

Aber die italienische Reise brachte ihn in eine andere Stellung zur Figur. Bisher war *Thoma* im Wesentlichen Landschaftsmaler gewesen, der seinen Bildern nach *Schirmer's* Vorgang «bedeutungsvolle Staffage» zu geben wusste; das heisst, er hatte die Bernauer mitgemalt, die ihm während der Studien über die Landschaft liefen. Oder er malte den Jugendfreund, der sich müht, aus dem auf seinem Schoosse liegenden Volksliederbuch die Weise auf der Geige zu finden, oder den Dorfältesten, der nun nur noch am ersten und letzten Werk des Menschen schafft, am Dasein.

Seitdem Lessing sich den folgenschweren Gedanken in den Kopf setzte, es sei die Hauptsache, die Grenzen der einzelnen Künste kennen zu lernen und daher alle zünftigen Kritiker nun die Kunst als eine Art Wabenbau ansahen, in der die einzelnen Bienen oder Hummeln jede für sich gezüchtet werden — seitdem hat man Begriff und Wort «Genre» erfunden. *Thoma* wurde also Landschafts- und Genremaler. Das ging noch an, denn es gab viele Beispiele dieser Art.

Aber er wurde auch Historienmaler. Das trug

sich, wie mir scheint, etwa so zu. Die Bernauer sind Holzschnitzer, Uhrmacher und Viehzüchter; das Handwerkliche berührte sich dort eng mit dem Bauernthum. Bäuerlich — nicht bäurisch — ist auch *Thoma's* Landschaft. Er sieht die Natur mit der Liebe zum Boden an, welche der allein hat, der den Bodenwerth recht bemessen kann. Die fette Wiese, das dampfende Feld, der dichtbestandene Wald, der fischreiche See — das ist seine Natur. Er schätzt sie nicht als Sommerfrischler, sondern als Einheimischer; nicht als Zugvogel, sondern als Sesshafter. Aber das Stück Natur, welches er kennt, das redet auch anders zu ihm als zu Anderen. Ihm sind Wald und Quelle, die durch die Baumgipfel streifenden Wolkenfetzen und all das Gethier der feuchten Wiese liebe Vertraute, die mit ihm sprechen in seiner allemannischen Weise — bernauischer Mundart. Sage und

Hans Thoma. Christus am Oelberg.

Volksmärchen, halbverklingende Accorde aus fremdem Träumen, die sich in der Seele unbewusst festklammern — sie alle zusammen wurden ihm im Künstlerherzen zum Bilde. Das ist dann nicht eine Nixe und nicht eine Nymphe, nicht der Teufel und nicht ein Satyr, nicht eine Hexe und nicht Persephone, die er malt. Er weiss es selbst nicht, wer es ist, das Mädchen mit den träumenden Augen am Quell, das mit Blumen spielt, die Kinder mit Schmetterlingsflügeln, die die Dolden der Butterblumen ihr in's flatternde Haar zerblasen, der Jüngling, der tiefgebeugt am Quell trinkt. So etwas sieht man eben nur in der Natur, wenn man dort oben, so nahe dem Himmel geboren ist. Und hat man's gesehen, so kann man die Luftgebilde nicht fragen: Wer bist du? Wie heisst du? Wohin des Wegs? Sie halten nicht Stand. Nein, da heisst's still sein, ganz still, und die Augen weit aufreissen, von ganzer Seele schauen! Bis man sieht, dass einem die Augen zu-

gefallen sind und dass man geträumt hat. Und als es dann *Thoma* drängte zu malen, was er draussen gesehen hatte, da sagten die Kritiker: «Nun pfuscht er gar in die Historienmalerei hinein, ohne auch nur annähernd die genügende wissenschaftliche Vorbildung dazu zu besitzen!»

Später hat *Thoma* auch «Mythologisches» gemalt: Einen Charon, einen derben bärtigen Gesellen, der über ein schauerliches Meer einer unerkennbaren Welt entgegenrudert. Die Kritik warf ihm vor, seine Todten seien «Zerrbilder, Träume, wie sie aus dem Magen eines Riesenkatzenjammers kommen». *Th. Grosse* malte in seinem Bilde der Ankunft der Todten in der Dresdener Gallerie diese alle als Leute von blühendster Gesundheit. Nun kann man ja darüber streiten, ob wir nach der Auferstehung sehr frisch oder katzenjämmerlich aussehen, zumal wenn eben die Fahrt über den wogenden Styx und in die Unterwelt, nicht in den Himmel führt. Mir will aber scheinen, als sei *Thoma's* Auferstehung unmittelbarer empfunden, wenn die *Grosse's* gleich mehr im Sinne der zünftigen Historienmalerei ist.

Hans Thoma. Frauenfigur mit Amor.

Und das ist typisch für unsern Maler. Er dichtet sich seine Götterlehre eben um ein Stück weiter, ganz wie *Böcklin*. Und geht bei diesem die Fortbildung etwas in's Phantastische, in eine grosse Welt der Ungeheuer und Naturkräfte hinein, so bleibt es bei *Thoma* im Märchenhaften, Sinnigen. Aber auch er sieht gelegentlich ein «Meerwunder». Dann ist's ein kleiner Bub, der verdutzt in die Welt hineinschaut und dessen liebe Einfalt die brüllenden Seekerle als etwas ganz Besonderes verschreien.

Dann wieder schuf er Heiligenbilder. Die waren der Welt nicht fromm genug, denn *Thoma* malte die besten liebsten Menschen, die er kannte, in ihrem besten liebsten Ausdruck mit seiner besten Kunst in die ihm liebste Natur hinein; nicht schön frisirte Berufsmodelle, denen man für ihren Apostelkopf eine Mark die Stunde Sitzung zahlt. Vielleicht that er dies, weil's dort billiger ist, sicher aber, weil's ihm seelisch vertrauter war, Bernau in seiner höchsten Steigerung als heilige Geschichte darzustellen. Man klagte über diese Profanität, weil man nicht sah, dass hier ein innerlich Frommer das was ihm die Kindesseele erschüttert hatte, mit einfacher Redlichkeit zur Schau brachte. Ihm war das Göttliche einfach die Steigerung des ihn umgebenden Menschlichen. So hatten es Andere auch gemacht, nämlich die alten Maler des 15. Jahrhunderts. Aber *Thoma* hatte den unverzeihlichen Fehler, seinen Heiligen einen «unhistorischen Zug» zu geben: Sie sahen trotz aller vorschriftsmässigen Kleidung eben nicht Leuten aus diesem 15., sondern solchen aus dem 19. Jahrhundert gleich. In seiner «heiligen Familie», die am Waldbach ausruht, während Engel ein Blatt voll Wasser herbeitragen und der Esel am Ackerrande weidet, erkannten französische Kritiker die Ruhe, Zurückhaltung und die Stärke des geistigen Accordes, die Delicatesse und brillante Energie, die dumpfe, graue Weichheit des Tones rühmend an und waren voller Lobes für *Thoma*. Die Deutschen sahen all dies in dem deutschen Bilde nicht, weil es ihnen nicht stilgerecht, d. h. nicht italienisch genug war. Sie sahen ihr Ideal noch in der Ferne; dem *Thoma* aber steht es nahe zur Seite, es begleitet ihn durch's Leben.

Und ebenso ging's mit den Bildnissen *Thoma's*, die so gar eigenartig und so gar einfach sind, wie die

Peter Paul Müller pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Nordseestrand.

Cranach's. Der ganze geistige und farbige Ton war der Welt unverständlich. Es war das Alles so ruhig, so aus dem Vollen heraus, nicht witzig sondern heiter, nicht poetisch sondern gemüthreich, nicht erhaben sondern einfach, nicht raffinirt sondern empfunden. Vor Allem war's aber nicht gelehrt, ohne Fussanmerkungen, ohne Bezugnahme auf die Classiker und die Geschichte, kaum recht «gebildet», sondern frei erdacht, erträumt, ersonnen. Man kann *Thoma's* Bilder hausbacken nennen, trotz ihrer «cynischen Dissonanzen», aber sie sind gebacken an dem Herde, an welchem die Heimchen zirpen und an denen die Grossen unserer Nation zu Hause sind. Hausbacken in diesem Sinne ist auch *Dürer*.

Alles in Allem: *Thoma* war und ist nicht wie die Andern. Er gehört nicht einer Schule an, sondern sich. Das ist sein Verbrechen, welches meist bestraft wird mit Missachtung und Vergessenheit; tritt es allzu öffentlich hervor, sogar mit schärferen Mitteln.

Hans Thoma. St. Christophorus.

So kam's denn, dass eines Tages, als *Thoma* wieder die Ergebnisse einer Sommerreise in seine Heimath in Karlsruhe ausstellte, zahlreiche Mitglieder des Kunstvereines eine Eingabe an ihren Vorstand unterschrieben und einreichten, um *Thoma* ein für allemal das Ausstellen zu verbieten. Ein junger Mann, der sich um die Ermahnungen der grössten Sachverständigen von Karlsruhe nicht kümmert, der eigensinnig seine falschen Anschauungen beibehält, der die in ihn gesetzten Hoffnungen absichtlich nicht in Erfüllung bringen zu wollen scheint — ein solcher Mensch ist auf der Ausstellung nicht zu dulden. Bilder, selbst schlechte, sind ja an sich eine sehr harmlose Sache. Ja, gegen schlechte, d. h. unbedeutende Bilder haben die Kunstvereine auch noch nie etwas gehabt. Sie leben ja von ihnen. Aber wo sich beim Künstler ein solcher Dünkel zeigt, dass dieser mit dem meist einstimmig «per Acclamation» gewählten, also sicher im höchsten Grade sachverständigen Vorstande grundsätzlich verschiedene Ansichten vertheidigen, ein Original sein will — dann 'raus mit dem Kerl! Der Kunstgeschichte werden wohl die Namen jener Herren, welche eine solche Eingabe schrieben, nicht unverloren bleiben. Man braucht sie, um ein Schlagwort zur Bezeichnung ähnlicher Menschen zu haben. Wir wären um einen ganz bezeichnenden Ausdruck ärmer, hätte man den Namen des Herostrat thatsächlich verschwiegen!

Das war kurz vor dem grossen französischen Krieg, und wenn der Waffenlärm der kriegsgerüsteten Völker gleich den Lärm der Vereinsmitglieder zur Ruhe kommen liess, so zog *Thoma* doch vor, seinen Stab weiter zu setzen. Er ging nach München, wo mehrere Künstler sich seiner annahmen, so vor Allem der schon Ende 1871 verstorbene *Victor Müller*. Dort auch lernte *Thoma Böcklin* kennen, nun, nachdem er selbst ein vollständig gereifter Künstler geworden war. Dort durfte er doch wenigstens ausstellen, ihm war nicht verboten, sein inneres Schauen der Welt zu zeigen, und wenn die Versuche, dies zu thun, auch hier ihm meist Spott einbrachten, so führten sie ihm doch einen Käufer für die in Karlsruhe verfehmten Bilder zu — freilich einen Engländer, also einen Mann des «Spleen». Ein Deutscher, doch ein in Liverpool in englisches Wesen Eingelebter, kam als weiterer Förderer hinzu, Herr Minoprio, der im Laufe der Zeit eine grössere Anzahl von Bildern *Thoma's* erwarb.

So kam es denn auch, dass *Thoma,* der nun nach Frankfurt übergesiedelt war, dort Freunde und durch Wandmalereien und andere dem Bedürfniss angepasste Arbeiten eine bescheidene sichere Existenz sich geschaffen hatte, in England den ersten wirklichen Erfolg hatte. Im Juni 1884 veranstalteten dortige Kunstfreunde eine Ausstellung seiner Bilder im Liverpooler Kunstclub. Zweiundsechzig Bilder waren aus englischem Besitz zusammengebracht.

«*Thoma* steht allein unter den lebenden deutschen Malern», sagte der Kritiker der Liverpool Daily Post

vom 19. Juni, «denn er ist gänzlich frei von den Conventionen der deutschen Schulen . . . Die auffallendste Eigenschaft in *Thoma's* Werken ist die völlige Abwesenheit der Manier».

Das ist's, was auch uns Moderne an *Thoma* erfreut. Aber wie kam's, dass in England die Leute diese Eigenschaft rühmend erkannten und dass z. B. in Berlin, dem Mittelpunkt der Intelligenz, namentlich aber unzweifelhaft dem Mittelpunkt der historischen Kunstkritik, kein Mensch *Thoma* für voll nehmen wollte?

Das kommt daher, weil wir noch Systematiker sind. Es geht alles heerdenweise bei uns dem Geläute der Grundsätze nach. Wenn ein Mann mit recht lauter Glocke in eine Hürde vorausgeht, welche etwa Impressionismus heisst, dann läuft Alles mit. Nun ist erst das Gebiet des Freilichtmalens bis auf die Wurzeln abzugrasen, dann steht man und schaut um, ob nicht ein grosser Mann komme, der nach dem nächsten grünen Wiesenfleck führt.

Aber wehe dem, der allein dorthin geht, ganz still und unbesorgt. «Das gilt nicht!» schreien dann gleich Alle. Das ist Individualismus, das ist ein Original, also ein Narr! Narrheit ist gefahrlich: dem muss die Polizei das Handwerk legen, denn er frisst uns ja Alles vor der Nase fort, während wir bescheiden warten, bis Jemand unsere Grundsätze soweit geändert hat, dass wir mitessen dürfen.

Die Engländer haben eben in ihrer Kunst schon eine Läuterung durchgemacht, die noch vor uns steht, dass sie das Eigenartige über das Gesetzmässige in der Kunst stellen, oder richtiger, dass sie den Künstler mehr schätzen, der sich seinen Stil macht, als den, der in einem fremden noch so Glanzendes leistet. Sie wollen einen Menschen im Bilde erkennen, nicht eine Schule. Dort ist man schon seit den 50er Jahren modern, während bei uns erst in den 60er Jahren die rechte Renaissancemalerei losging. Dort gilt aber vor Allem die Naivität. Wir haben sie verloren. Naiv kann man sich nicht machen. Es ist die Widerspiegelung der Unschuld, die man von Gott mit auf den Lebensweg bekommt und die man nur einmal verlieren kann. Selbst wenn man die Naivität allzu ängstlich pflegt, geht sie dahin. Wer sie zurückfinden will, erlangt nur ihr Zerrbild. Die Genremaler, die kindlich sein wollten, die Bauernmaler, die bieder sein wollten, die Historienmaler, die classisch sein wollten — alle sind sie gleich überzuckert, gedrechselt, gestelzt, gleich unwahr in der tiefsten Tiefe ihrer Seele. Sie glauben, über ihrem Gegenstande zu stehen und merken nicht, wie weit unter ihm sie stehen. Naiv ist nur Der, welcher mitten drinnen steht, der nicht überlegt und grübelt, ob er das Rechte thue, sondern nie daran gezweifelt hat, dass anderes Thun überhaupt für ihn unmöglich sei.

Ich halte *Thoma* keineswegs für einen ungewöhnlich glänzend begabten Künstler. Viele deutsche Maler wüsste ich zu nennen, deren Können ich über seines stelle. Aber eines hat er mit Wenigen, leider sehr Wenigen, gemein: Dass er sich nie hat beirren lassen, dass er sich sein Leben hindurch selbst treu blieb. Seine Bilder können Anderen eine Schule sein, wie sie es machen und wie sie es nicht machen sollen. Denn wer *Thoma* nachahmen will, muss *Thoma* sein. Jeder Andere erkenne an ihm, dass er anders, aber eben so treu gegen sich selbst malen muss. Die starke Eigennatur ist's, die *Thoma* mir so lieb macht.

Möge es bald dahin kommen, dass man ihn überall recht verstehen lerne. Ich sage: recht verstehen lernen. Das heisst in dem Sinne, in dem er bedeutend ist, und der da heisst: Kampf den Schulmeinungen und den Heerden-Stilen und Sieg dem innersten Wesen unserer Nation, dem Herausbilden des Eigenartigen.

BLIND.

Novelle von R. v. Seydlitz.

Blendend leuchtete die Sonne in den Bogengang am Schlossgarten; der kühle Wind, der von den Bergen wehte, duftete nach Schnee. Unten im Thale blühte der erste Frühling, aber droben an den blauverschleierten Felsenzinnen sass noch der zerfetzte Winter in den Winkeln: der spiegelnde, schmelzende Schnee flimmerte über den Tannengehängen.

Es war ein eifriges Rauschen in der Natur; der Bach schäumte geschäftiger als sonst; die Fliegen summten ihr erstes Lied nach langem Schlaf und sonnten sich an den Mauern. Und durch die Föhren links im Garten strich hauchend ein gleichmässiges Gesause. Es sollte wieder Sommer, wieder Leben, wieder Liebesweben werden auf der Erde!

Im Bogengange, auf einer Bank, sass eine junge Frau, halb traumverloren vor sich hinstarrend; wohl wärmte auch sie die Sonne, aber tief drinnen wohnte ihr ein harter Winter, der keine Hoffnung bieten wollte, dem kein Frühling drohte.

Sie hatte ein bescheidenes Gewand, und ihre Haltung war, als fröstelte sie. Tiefe Trauer hing um das bleiche Gesicht.

Vor ihr auf und ab, den langen Gang hin und her, wandelte ein alter Herr. Er wandelte ruhelos schon seit zehn Minuten, ohne aufzublicken. Ein seltsamer Gegensatz zu seiner jungen Besucherin!

Der Herr des Schlosses, das ehedem eine Benedictinerabtei gewesen, war weit und breit bekannt durch seine Eigenart. Er liebte es, daheim in einem violetten langen Gewande einher zu gehen, das vielleicht zu seiner Umgebung stimmte, denn es sah aus wie das deshabillé eines Kirchenfürsten; aber dazu wollten die Stiefel ebensowenig passen, als die Hauskappe und die türkische Pfeife. Der letzte der Grafen von Altmann war in der Gegend als Original verschrieen. Aber das dankte der alte einsame Herr lediglich seinem violettseidenen Schlafrocke. Denn im Uebrigen war er ein beliebter, grundbraver und einfacher Mann, der seine Pflicht als Grundherr so weit als möglich auffasste und Kirche und Schule, Districtsfeuerwehr und Landtagswahlen auf's Wärmste sich angelegen sein liess — ein Fürst seines kleinen Gebietes, soweit es der Staat erlaubte — und ein Diener seines Landes, soweit seine gutsherrliche Würde es gestattete. Wer einmal in den Bannkreis seiner Fürsorge getreten war, der blieb darin, und zwar meist zu seinem Heil; das waren alles seine Kinder, und ihr Schicksal war der Inhalt seines sonst einsamen, familienlosen Lebens.

So auch das junge traurige Weib da auf der Bank, die Frau seines besonderen Schützlings, des Malers Hans Eggmühl.

Mit dem ersten Frühlingswehen war sie plötzlich zu ihm hereingeschneit und hatte in bitterster Noth einen Hülferuf an ihn gewagt. Er, der Graf, hatte sie heute zum ersten Male gesehen, denn ihr Mann gehörte zu den wenigen Schützlingen des Grafen, die sich in undankbarer Verbitterung von ihm gewandt hatten. Der Graf hatte seinen einstigen Freund, seinen Kunstprotégé, auf den er so grosse Stücke gehalten, seit vielen Jahren nicht mehr gesehen.

Wies das alte, herrliche Schloss, die berühmt schöne Kirche und Alles was drum und dran hing, den edelsten Kunstgeschmack auf, waren alte Bilder feinsinnig restaurirt, ehrwürdige Säulen und Plafonds wieder hergestellt und die herrlichen, weitläufig behaglichen Räume mit den schönsten Sammlungen von Waffen, Zinn und Glas museenartig erfüllt, — so war dies Alles dem ehemals treuesten, eifrigsten jungen Kunstfreunde des Grafen zu danken, Hans Eggmühl, dem grossen kühnen Coloristen, dem scharfspähenden Sammler und gewiegten Kenner in allerlei Kunst.

Und der Graf hatte es ihm wohl gedankt; reichlich, ja fürstlich gedankt: nicht nur mit Gold — denn von diesem Metall hatte Hans nur dann einen hohen Begriff, wenn es in edler Ciselirung ein Kunstwerk schmückte — sondern mit Rath und That, mit einem

Gefühl, das vielleicht nur den Namen Freundschaft entbehrt hatte, um wahre Freundschaft zu sein.

Durch ihn, den kunstsinnigen Grafen, war Hans emporgehoben worden — mit einem Schlag emporgehoben — zur Anerkennung, zu Ruhm und Namen. Ausbau und Ausschmückung des Schlosses war sein wohlbekanntes Werk; die Bilder in den Sälen, die Cartons zu den gemalten Fenstern, die bewundernswerth prachtvollen Malereien in der Schlosskirche, die Restaurirungen, die Sammlungen — Alles, Alles war Eggmühl's Werk gewesen.

Gewesen. Denn seit einem Jahrzehnt wollte er weder den Namen des Grafen je wieder hören, noch vom Schloss, seinem Werk, je etwas wissen. Diese Episode seines Lebens — so hatte der Künstler unweigerlich, souverän beschlossen — war ausgelöscht und abgethan für immer!

Aber da sass nun trotzdem seine Frau, in all ihrem Harm, in aller ihrer quälenden Sorge, und forderte stumm eine Antwort auf ihre Nachricht, die sie gebracht.

Und diese Nachricht hatte in einem Worte gegipfelt, das sie zuletzt, flüsternd fast vor Bangen, herausgestossen . . . . Das Wort war im Bogengange verhallt, und seitdem war es still geworden.

Der alte Herr war aufgestanden und hatte sein Hin- und Hergehen begonnen, ohne zu antworten. Sie sass, demüthig, zagend, aber ohne Hoffnung, mit gesenktem Blicke regungslos da.

Nur die Natur ringsum rauschte und webte gleichmüthg weiter; weisse schneeentsprossene Wolken flogen über die klare Sonne und die Gräser zitterten im stossweisen Winde, der durch die Föhren hauchte.

Jenes letzte Wort der Frau aber hatte gelautet:

— «Unheilbar!» —

* * *

Frau Ottilie sah zu Boden; so sah sie auch nicht was in den Zügen des alten Herrn vorging. Es arbeitete heftig darin; am alten, warmen Herzen riss ein mächtiges Weh. Die schönste Zeit seines spätern Lebens, der Verkehr mit dem genialen Jungen, dem Hans, — flog an seiner Erinnerung vorüber. Wieviel gemeinsame Freude am Schönen, und was mehr für ihn war, wieviel Freude am Schaffen seines jungen Freundes hatte er damals erlebt! Wie hatte er das seltene Glück gefühlt, das ihm so geboten war, — einmal den fürstlichen Macen im alten Stile zu spielen! Und wie edel hatte der Künstler dies aufgefasst! Arm, wie er gekommen, hätte Hans am liebsten bleiben mögen, wenn Graf Altmann ihm nicht förmlich Alles aufgedrungen hätte.

Und dann, als vieljährige Arbeit das Schloss und die Kirche zu jenem vielbewunderten Juwel an Kunstwerth und harmonischem Geschmack umgewandelt hatte, als Alles beendet war und Eggmühl sich dauernd in der Stadt niederliess, um für die weite Welt zu schaffen — da war langsam die Entfremdung, das Missverständniss, die — ja, es war nicht anders, man musste es so heissen — die unbegreifliche Undankbarkeit und Ueberhebung gekommen; der völlige Bruch war eingetreten und Graf Altmann hatte seinen liebsten Schützling völlig verloren. Wenn die Zeitungen nichts von ihm meldeten, er erfuhr nichts mehr von ihm. Und die Zeitungen hatten seit Jahren ganz von Hans Eggmühl geschwiegen! Nicht einmal von Eggmühl's Heirath hatte der Graf gehört; denn die Bekannten des alten Herrn wussten um den Bruch und schwiegen gegen ihn über den ungetreuen Schützling. «Mag ihn satt geworden sein; die Künstler sind auch so! Sie treiben's danach. Und Eggmühl vor Allem; Grössenwahn, wissen Sie! Wenn er nur besser malte. Aber das Zeug —» «Eben, das ist's: endlich sind dem Grafen die Augen aufgegangen!» «Ah, pardon, nein; denn sehen Sie: was er draussen im Schloss gemalt hat ist himmelhoch besser als Alles seitdem. Merkwürdig: plötzlich hat das Talent nachgelassen». «Oder die Augen. Denn ich höre, er leidet. Gestern sagte mir Einer, Eggmühl wird blind». «Mag sein; sieht nimmer recht die Farben. Armer Teufel!»

Ja, armer, unglücklicher Künstler! Das Gerücht sprach wahr. Er wurde blind. Langsam senkte sich eine dunkle Wolke vor seinen Blick, und löschte den überquellenden Reichthum der Farbe, das ganze selige Leben des Lichts nach und nach aus, das seine Freude, sein Glück, sein ganzes Sinnen und Fühlen gewesen war. Er wurde blind; und der Arzt hatte es zur armen Frau zuerst gesagt — nicht zu ihm! — das eine herzbrechende Wort: «Unheilbar!»

* * *

Und «Unheilbar!» murmelte jetzt der Graf, endlich stehen bleibend, vor sich hin; erschüttert und tief traurig wiederholte er das düstere Wort, als wie den Schluss einer langen Gedankenkette, die rathlos wieder zu ihrem Anfang zurückgekommen war.

Frederik Jacobus du Chattel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Waldbach.

Dann lehnte er sich mit dem Rücken an eine der Säulen, und stand noch einen Augenblick sinnend da, den Blick auf die Frau geheftet, ehe er begann.

Mehr wie je sah er jetzt einem Kirchenfürsten ähnlich: das ernste, faltige Gesicht mit dem weissen Haarkranz, der schimmernde Talar, in dessen Falten der Wind wehte; und dahinter die zierliche Reihe der gelblichen, sonnig beleuchteten Säulen, durch deren Abstände der kühle, blendend frische Vorfrühling hereinleuchtete.

Endlich begann er, — förmlich und höflich, denn er war aus einer höfischen Zeit, — «Madame! — Glauben Sie mir, das schwerste und bitterste, was ich durch Ihre traurige Nachricht empfinde, ist nicht das Bewusstsein des Unheils selbst, und auch nicht die Unmöglichkeit ernstlich zu helfen, sondern eine Selbstanklage».

Sie sah verwundert zu ihm auf. Sie verstand nicht ....

«Ich weiss kaum, ob Sie das fassen können: ich empfinde in diesem Augenblick eine Schuld, die ich am Unglück Ihres Mannes habe. Ich begünstigte nicht nur sein Schaffen in einer für ihn sonst unerreichbar gewesenen Weise, sondern ich hegte und pflegte in ihm seine Eigenart, — seine Vorzüge und Fehler. Vielleicht — die Letzteren zu sehr! — Mir ist bekannt, dass er hoch von sich denkt. Ich liebte das an ihm; jetzt zittere ich, dass dies sein Unglück war. Nannte ich ihn einst mit Freuden hochsinnig — jetzt fürchte ich, dass die Welt vielleicht zu grossen Anschein von Recht hat, wenn sie ihn — hochfahrend nennt. — Aber» — fuhr er abbrechend fort, indem er von der Säule fort auf sie zu trat, — «das Alles sage ich umsonst; — Ihnen schwebt jetzt die Frage auf den Lippen: Was soll mir das? Ich bitte Dich um Brod und Du bietest mir einen Stein! — Genug darum von mir; und zu ihm! Ihr ehrenvolles Vertrauen, das Sie hierher trieb, fordert Antwort. Sie kamen, wie ich verstand, ohne ihm das Ziel Ihrer Fahrt zu verrathen?»

«Er weiss nichts davon; ein Besuch bei einer Verwandten gab den Vorwand», sagte sie.

«So bedarf es also noch immer eines Vorwandes? Er darf nicht wissen, dass Sie hier sind? — Wissen Sie auch, warum er mich nicht mehr kennen will?»

«Er scheint, schon ehe ich ihn das erste Mal sah, von Ihnen, Herr Graf, gänzlich getrennt gewesen zu sein. Selbst dass er hier viel für Sie arbeiten durfte, habe ich erst später erfahren. Selten sprach er mir von Ihnen, und das immer in — in —»

«Feindlichen Ausdrücken, — das kann ich mir leider denken».

«Und dennoch, Herr Graf, trotz jener bittern Missstimmung, gewann ich allmählich, ich weiss nicht wie, das Gefühl, dass — dass —»

«Ich nicht so arg bin», ergänzte der Graf lächelnd. «Ja, gute Frau, Ihr Herz hat wahr gesprochen. Wenn bei irgend Jemandem, so können Sie bei mir anklopfen in Ihrer Noth; ich bin der Mann dazu. Aber ob ich der Mann bin, der Ihnen das bieten kann, was Sie sich vielleicht denken, — das ist eine andere Frage. Noch haben Sie — und das ehrt Sie hoch! — mir nichts als die traurige Thatsache mitgetheilt, aber keinen der Wünsche, die Sie anspornten, mich aufzusuchen. — — Was kann nun unter dem drohenden Unheil Ihnen Beiden nützen? — Haben Sie Kinder?» unterbrach er sich.

«Eines».

«Hm. — Wie ich Hans kenne, wäre er nicht im Stande, Geld anzunehmen —»

Die Frau fuhr lebhaft auf, der Graf beeilte sich, weiter zu sprechen: «Das ich ihm auch nicht bieten würde. Denn wer Mittel hat zu helfen, weiss, dass die wahre Hülfe nicht mit Geld gebracht wird. — Ich nehme nun an, dass Ihnen aber mit Recht bange vor der Zukunft ist, in der er nichts — verdienen kann?»

Die Frau antwortete nicht, aber eine Thräne zog langsam über ihre Wange hinab. Verdienen! Lieber Himmel, — er hatte lange, lange nichts mehr verdient! Die schwer umstrickende Schuldenlast — wäre sie vielleicht weniger schrecklich, wenn er sein Augenlicht behielte? Würde er später je wieder das Glück haben, das ihn so lange geflohen? Ach, es war ja nur zu klar: er hatte den Contact mit der Welt verloren, ein Dämon führte ihn seit langem in der Irre, über seine Werke schüttelte man den Kopf und über ihn als Künstler war lange der Stab gebrochen worden.

«Gut also!» sagte der alte Herr, jetzt neben ihr auf die Bank sich setzend. «Hierüber sind wir im Reinen. Da er nun voraussichtlich — aufhören wird, seine Kunst zu üben, was dann? — — Er war ja ein wackerer Musiker; ist er's noch? Sollte das nicht —?»

Frau Ottilie zuckte die Achseln und seufzte schwer. «O ja», sagte sie dann, «freilich treibt er Musik. Ach — wenn er das nicht hätte — was sollte ihn dann noch beruhigen, trösten und erheben? Was sollte ihm helfen, die bitteren Stunden zu überwinden, in denen er ....»

Der Graf horchte gespannt; es klang, als sollte der Schluss lauten: in denen er reuig, verzweifelt sich selbst anklagt. Aber das konnte nicht sein; dazu kannte der alte Herr seinen ehemaligen Schützling zu gut. Der und Selbstanklage! —

«Sehen Sie, Herr Graf, sein Gemüth ist verdüstert. Er ist, wie's die Welt nennt, nervös — bis zur Wildheit, bis zur Zerrüttung alles Friedens».

«Gegen Andere? Oder auch gegen Sie?»

«Gegen mich zumeist . . . .»

Sie sagte es leise, fast beschämt. Aber sie hätte mehr sagen sollen; denn zu dem drohenden Unglück der Erblindung, zu dem Schreckgespenst der Noth, kam noch ein Drittes, das Schwerste für sie. Ihr Verhältniss war nachgerade ein unleidlich-unfriedliches geworden; ihr Leben an seiner Seite war verdüstert und furchtdurchblitzt. Er war ihr längst zum Peiniger, zum Schrecken geworden. — — Aber davon liess sie nichts verlauten. Das ging nur sie an: wusste sie doch, dass all das in seiner Krankheit wurzeln musste; — und so trug sie es still und schweigend.

«Also», fuhr der Graf fort, nachdem er sie einen Augenblick forschend beobachtet, «bleiben wir einen Moment bei der Musik. Als Sie mir vorhin das Unglück erzählten, war der Gedanke mein erster: Gott sei Dank, er ist ja Musiker! Und der erste Gedanke ist immer der beste. Der zweite ist meist weniger gut: ich hatte wenigstens einen solchen zweiten Gedanken, dem ich kein günstiges Zeichen ersehe».

«Wie?» fragte sie, da er schwieg.

«Nun, ich dachte — aber das ist nun nicht möglich, da er von mir nichts wissen will, — ich dachte daran, dass unser alter Organist pensionirt werden muss, und ich Ersatz schaffen soll».

«Herr Graf», sagte sie erschrocken, «ich weiss, dass Ihre Meinung gut ist — »

«Aber, dass er nicht annehmen würde, wie?»

«Eher — glaube ich, verhungert er!»

«Nun, nun, nur nicht so tragisch. Ich sagte ja, der Gedanke war ungünstig. Kann es übrigens begreifen; auch ohne den Hass gegen mich: in der Kirche sitzen zu müssen, die er ausgemalt, — blind, in tiefster Nacht, an der Orgel, die er verzieren liess — auf der er mir so manches Stücklein Ett oder Palestrina vorgespielt — um jetzt den Bauerntölpeln eine Messe drauf zu spielen! — Nein, der Gedanke war unglücklich. — Ich werde eben dem Herrn Anatol Peternik in Neutitschein schreiben, dass er angenommen ist; geschickter Spieler, sehr tüchtig; hat leider sieben Kinder und soll viel trinken. Aber — »

Er unterbrach sich. Am Ende des Säulenganges war ein Diener erschienen und verbeugte sich wortlos.

Der Graf stand auf.

«Sehr im rechten Moment! Wir werden zum Essen gerufen; sperren Sie sich nicht, Madame, speisen Sie ruhig mit mir; wir wissen in unserer Angelegenheit nicht weiter, — da ist es das Beste, eine Pause zu machen. Nach Tisch kommt uns vielleicht ein besserer Gedanke».

«Herr Graf — »

«Keine Umstände», rief, heiter werdend, der alte Herr, «und fürchten Sie kein Tête-à-tête mit mir; ich habe den Pfarrer geladen und meinen alten Oberförster».

«Ich möchte doch — ich muss um sechs Uhr auf der Bahn sein», brachte sie scheu hervor.

«Nun ja, beim Himmel, jetzt ist's ein Uhr; ich gedenke doch nicht bis fünf zu tafeln? Und in einer Stunde bringt Sie der Wagen — Uebrigens» unterbrach er sich, — «wie sind Sie gekommen? Zu Fuss? O, dann lasse ich Sie zur Bahn fahren».

«Ich danke, Herr Graf; . . . . ich möchte wieder zu Fuss gehen . . . .»

«Warum denn?» fragte er, höchlich verwundert.

Sie wurde verwirrt und roth. Endlich sagte sie, nach sichtbarem Entschluss: «Sie werden es mir nicht missdeuten. Ich möchte nicht, dass Ihr Kutscher oder gar ein Diener am Bahnhof zusieht, wie ich in die — dritte Klasse steige».

Einen Augenblick sah er ernst auf sie, dann bot er ihr die Hand: «Ich verstehe Sie, Madame. Ich schätze Sie hoch. — — Aber trotzdem haben Sie Zeit, bei mir zu speisen. Das ist eine Gefälligkeit, die ich — »

«Wer zu Fuss herwandert, soll bei Ihnen zu Tisch sitzen? Wäre das nicht noch ärger? Und was ich wollte, ist ja gethan. Ich habe Ihnen Alles gesagt. Wenn Sie eine Hülfe wissen, — morgen, später, wann immer! — so schreiben Sie mir wohl. Und inzwischen kann . . . »

Ganz plötzlich brach sie hier in Thränen aus.

Der Graf stand unschlüssig; dieser Ausbruch musste abgewartet werden. Aber was dann? Oben warteten seine zwei Gäste.

Endlich, da sie nicht aufhörte, fing er an, sie zu trösten: Das Unglück kommt nicht so schnell; Vieles kann ihm einfallen bis dahin; ein Umschwung der Stimmung, ein Erfolg mit Hans' Werken . . . .»

Aber sie schluchzte heftig auf und gestand endlich mit versagender Stimme, dass keine Zeit mehr zum Warten sei; die äusserste Noth klopfte schon an die Thür! Und sie hatte gehofft — ja sie war beseelt von dieser letzten Hoffnung zu ihm gekommen — dass er dem ehemaligen Schützling verzeihen, ihn unterstützen würde, nun, da er, elend und brodlos, einem furchtbaren, für ihn doppelt furchtbaren Leiden verfallen war ....

Aber der Graf trat einen Schritt zurück, und sagte erstaunt: «Geld?! — Verehrte Frau, — ich sollte ihm Geld anbieten?! Aber, haben wir das nicht gleich zu Anfang als undenkbar verworfen? Wie kann ich thun, was er zurückweisen muss, — muss und wird? — Oder glauben Sie, er nähme es jetzt von mir? Dann begreife ich nicht, warum er nicht schreibt, — nicht statt Ihrer kommt!»

«Nein», sagte sie, — «wenn er weiss, dass es von Ihnen kommt, nimmt er's gewiss nicht; aber —»

«Wie?!» rief der Graf lebhaft, fast mit Entrüstung, — «ich sollte ihn heimlich — — Ja, wohin denken Sie, Madame! — Und was sollte er denken; woher, sollte er glauben, käme das Geld?»

«Ich — ich — — meine Verwandten ....»

«Sie wollten Ihren Mann glauben machen, es käme von Denen? — Madame, ich ehre Ihren Schmerz, ich begreife die Verwirrung, in die Ihre Angst Sie gebracht hat; aber —»

«Es sollte ja nur sehr wenig sein», beeilte sie sich einzuschieben. «Aber einige Zeit hindurch .... ein kleiner Zuschuss .... Das Uebrige hätte ich aufgebracht mit Arbeiten .... Ach, Sie wissen ja nicht, wie elend wir sind!.... Er — mein Kind — ich — —»

Die Stimme verging wieder unter Schluchzen. — Der Graf wandte sich ab und wischte mit der Hand über die Wangen; er hatte vorher einen guten Grundsatz ausgesprochen: wer wahrhaft helfen will, braucht kaum Geld dazu; — aber es gibt einen Ton in der Menschenkehle, der die eisernsten Grundsätze bricht; sobald der grosse Nothschrei ertönt, schweigt Grundsatz und Erfahrung, und an ihnen vorbei eilt ein Herz, dem andern zu helfen! — —

«Alter schützt vor Thorheit nicht», murmelte einige Augenblicke später der alte Herr, indem er oben in seinem Arbeitszimmer ein paar Banknoten in ein Papier einschlug. — «Und ich weiss doch ganz gewiss, dass es eine Thorheit ist; es wird nichts nützen. Wer kann Dem aber auch helfen. Armes Weib! — — Ob ich doch noch warte mit dem Herrn Peternik in Neutitschein? — Aber der gute Hans nimmt's nicht an. Und ich biete es ihm nicht an. Und so bleibt's dabei: ich kann ihm nicht helfen, und Peternik ist angestellt».

* * *

Acht Tage waren verstrichen. Es war eine Zeit voll wechselnder Gefühle für das Weib des Unglücklichen gewesen. Zuerst eine kleine Spanne Glücks: denn das Almosen des Grafen hatte einen trügerischen Schimmer von Glück verbreitet; dann aber war die harte Noth desto herber und deutlicher, — unausweichlich nahe getreten.

Auch der Frühling hatte nach kurzem Sonnenschein einem wilden Aufruhr weichen müssen, und Schneeregen tobte stürmisch durch die Strassen der Stadt.

Es war das Wetter und die Ermüdung, die der armen Frau heute das letzte Hoffnungslicht löschten; sie war am Ende!

Die letzten Tage hindurch hatte sie neben aller häuslichen Noth und Mühe noch Zeit zu finden gewusst, um einen Gedanken auszuführen, der ihr auf der Heimfahrt vom Schlosse gekommen war: sie war mit einem Packet Noten, Compositionen Hans' aus schönerer Zeit, in der Stadt bei Gönnern und Verlegern, bekannten und unbekannten, hinter'm Rücken ihres Mannes hausiren gegangen. Aber umsonst! Keiner wollte nur einen Pfennig an diese Werke wagen; wohl lobte man das Talent — aber wer zahlt etwas für einen Unbekannten? — Einer allerdings hatte einen Preis geboten: aber das Angebot in seiner ganzen empörenden Kargheit hatte sie mehr verwundet, als eine runde Abweisung.

Sie hatte das Packet wieder in der — ach so ärmlichen! — Wohnung gelassen und schlich nun trotz Ermattung und Wetter zu ihrem Manne in's Atelier, ihn «abzuholen». Denn so musste sie es nennen. «Führen» wäre richtiger gewesen, denn er sah in der Dämmerung des Abends nichts mehr. Aber er wollte es nicht Wort haben, er verspottete ihre Sorge und die Mahnung des Arztes. «Ich blind werden? Lächerlich! Das sind nur wieder Machinationen und Vorwände, mich abzuhalten. Ich muss arbeiten, ich bin es der Welt schuldig und mir; und uns! Je ärger die augenblickliche Verblendung des Publicums ist, — desto sicherer fühle ich, es wird meine Zeit kommen. Ich werde siegen! Verlass Dich darauf und zerquäle Dich und mich nicht mit unnützer Kleinkrämerei und Sorge»!

Und dabei hatte sie gestern erst den Arzt gesprochen; der hatte mehr als je ernst dreingesehen

und hatte ihr erklärt, warum Hans selbst nicht an das drohende Unheil glauben wollte: «Das ist das charakteristische, verehrte Frau, bei diesen Fällen: der Patient will nichts von dem Zerfall seiner Sehkraft wissen; eigensinnig schreibt er die offenbaren Fortschritte des Uebels allen möglichen eingebildeten Dingen zu; — gewöhnlich kommt dann das Bewusstsein plötzlich nach einer Gemüthswallung oder dergleichen».

Es ging in jeder Weise zu Ende. Denn die befürchtete letzte Scene in der Tragödie ihres häuslichen Elends hatte angefangen: die Gläubiger ihres Mannes hatten Beschlag auf die Einrichtung des Ateliers gelegt, und morgen sollte der grausame Hammer des Versteigerers über jenem Häuflein Reichthum fallen. Morgen schon!

Hans wusste es wohl. Aber in einer finstern, trotzigen Verblendung sass er, als sei kein Sturm im Anzug, im Atelier bei der Arbeit; oder doch bei der Thätigkeit, die ihm Arbeit hiess. Er that, als wolle er von der Staffelei weg nur der Gewalt weichen. Und kein Zittern, keine Unruhe verrieth, dass er vor jenem Morgen sich fürchte, dass er wehmüthig begriffe, heute sei der letzte Tag im Atelier! .... Von den Collegen, die ihn meist für «verrückt» hielten, — das ist ja das Modewort, mit dem jede kleine Abweichung vom herkömmlichen geistigen Uniformzuschnitt abgethan wird, — wurde er in letzter Zeit gemieden. Viele hatte er sich verfeindet durch sein immer schroffer und absprechender werdendes Urtheil, den «Jüngeren» galt er für einen Phantasten und Zopfträger — wer malt heut noch Allegorie und Farbenorgien! — und den «Klugen» gar musste es erspriesslich erscheinen, von dem verschuldeten Mann fern zu bleiben. Er war vereinsamt; aber er trug das mit demselben stolzen, verachtungsvollen Lächeln, das er all' seinem Missgeschick entgegensetzte. Das Schiff seines Lebens, schon lange von Klippen umgeben, segelte geraden Weges auf den Felsen los, an dem es zerschellen musste. Er sah es, er wusste es, aber er wandte das Steuer nicht. Mochten doch die Felsen vor ihm versinken, ihm Platz machen; wohinaus sollte er sonst auch? Nirgends war Fahrwasser zu sehen. War es darum seine Schuld oder eigentlich die des Geschicks, die ihn in diese Lage gebracht? Er wollte nicht mehr hoffen — im gemeinen Sinne; aber auch darum nicht mehr fürchten.

Und darum «arbeitete» er auch heute fleissig weiter.

Sein Atelier — ehedem, als man noch Ateliers «einrichtete», als Meisterstück berühmt, war eine Gruppe von Räumen, die eine Art wilden Museums darstellten, in dem Alles vertreten war, was Kunstzweige aller Art, Stile aller Nationen, Bedürfnisse aller Zeiten hervorgebracht. Einst war der Aufbau, das tausendfache Aendern und Bessern seine Leidenschaft gewesen. In letzter Zeit hatte er angefangen, ungeheure Flächen Atlas in brennenden Farben über Wände und Möbel zu breiten, alles Zartere und tonig Gestimmte verdeckend. «Das ist alles Kleinkram, — Sauce, — verwirrter, dunkler Unsinn! Gross, — riesig, — leuchtend, — in berauschenden Falten muss es um mich prunken; das gibt Lust und Muth zu Farbe und Licht!»

Und die Wirkung war auf seinen Leinwanden zu sehen: immer schärfer, schneidender wurden die Farben, immer heftiger die Gegensätze, — längst über das Maass des Erlaubten, Begreiflichen, selbst für decorative Compositionen, hinausgehend; leidenschaftlich trat die Vorliebe für «giftig grelle» Farben hervor; und die Zeichnung schwand darunter mehr und mehr.

Ob er das fühlte? Heute besonders schien alle Zufriedenheit von ihm gewichen.

Seine Frau fand ihn, keuchend vor Anstrengung, wie er hastig und wild aus alten, riesig grossen Leinwanden eine hervorzerrte. Das vorher an der Staffelei gewesene Bild lag, mit dem Kratzmesser zerfetzt und zerschnitten, am Boden.

«Noch einmal fang' ich's an! — Aber diesmal so wie ich will, und Niemand darf mir dreinreden. — Weisst Du, so wie die erste Skizze war, — die Hauptfigur in blendendem Licht, — vorn Alles dunkel — und das Gesindel links so brutal wahr, wie noch nie!» ....

Die Idee war: «Der Weg der Anmuth durch's neunzehnte Jahrhundert». Im Hintergrund die Gestalten aus der Zeit der Grossväter; diese noch im Zauber der Grazie befangen, ihr nachblickend; je mehr nach vorn, desto hässlicher, roher wurden die Gestalten, die Alle das Kleid ihrer Epoche trugen; bis zuletzt, vorn, eine cynisch freche Bande, aus dem Abschaum der Gesellschaft gebildet, höhnend und kothwerfend die Göttin verfolgte; diese selbst, in himmlisch keuschem Erröthen, eilte schnellen Schrittes vorwärts, Thränen der Scham auf den Wangen. Ursprünglich war die Gestalt der Grazie unbekleidet gewesen; später hatte er ein Phantasiecostum erfunden, das er hundertmal änderte. . . .

Josef Wopfner pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Holzfischer auf dem Bodensee.

Und nun fing er fieberhaft an. Mit einem grossen Pinsel, den er auf's Gerathewohl in eine Farbe stupfte, umfuhr er die Conturen; aber da es eine früher bereits bemalte Leinwand war, so wurde ein grausames Chaos daraus, in dem er sich selbst nicht zurechtfand.

«Es wird schon dunkel. — Steh' mir nicht im Licht! Zeig' mir lieber — wo hatt' ich doch den Arm der — »

«Hier, Hans». Und sie deutete schüchtern hin.

«Dummes Zeug! Das ist ja vom frühern Bild!»

Sie widersprach nicht. Er skizzirte den Arm, getrennt vom Körper, mitten in die Luft. . . . .

Frau Ottilie schlich in eine Ecke und bändigte mit Gewalt ihre Thränen; Zuschauen war eine Marter. Komme, was da wolle — jede Aenderung war willkommen!

«Das ist wieder Deine Theilnahmslosigkeit!»

«Hans!»

«Wozu kommst Du überhaupt her?»

«Ich dachte, wenn Du aufhörst, gehen wir miteinander nach Haus».

«Natürlich! Deinen «erblindenden» Mann führen; Dich zeigen, wie Du ihn umsorgst. Das passt Dir; statt — — »

Er murmelte Einiges und patzte weiter. — Plötzlich, nach einer Weile, wandte er sich zu ihr: «Nun, — Du hattest mir ja versprochen, eine freudige Nachricht zu bringen. Was ist's damit?»

«Es ist mir fehlgeschlagen, Hans; ich hatte so gehofft, dass es gelingen müsste . . . .»

«Pah!» machte er geringschätzig. «Kein vernünftiger Gedanke durchkreuzt Dein Hirn, der uns wirklich Hülfe brächte. Sorgen, sich härmen und grämen, um Pfennige feilschen, mir Süppchen brauen und Pantoffeln wärmen — das ist Deine ganze Philosophie, mit der Du unser Verderben keine Stunde aufhalten wirst, mich aber um die letzten ruhigen Stunden bringst».

Er wüthete wieder eine Zeit lang auf der Leinwand: dort verwirrte sich Alles immer mehr und mehr.

«Erbärmliches Licht in diesem Kasten. — Ich kann kaum mehr sehen und es ist noch nicht 4 Uhr. — Wie? Das Fenster ist gross genug, sagst Du? — — Willst Du es glauben, dass ich zwischen dem rothen Vorhang dort hinten und dem hellblauen Atlas da nicht mehr unterscheiden kann? Sieh' doch das Wetter draussen! Und wenn das Hausmeisterpack die Scheiben nicht putzt! Mich brennen die Augen förmlich vor Anstrengung. Aber natürlich, an all Dem bin ich wieder schuld — nur ich! Das ist das Bitterste in all' der Noth: Diese wahnwitzigen Vorwürfe, die Du mir machst — — »

«Ich, Hans?» fragte sie, schmerzlich betroffen.

«Allerdings Du! Dein Schweigen, — Deine jetzige Frage ist ein Vorwurf! Alles könntest Du vermuthlich besser machen; mein ganzes Leben, wäre es vor Dir enthüllt, würdest Du für eine Kette von Fehlern halten. Immer würde ich Schuld haben an Allem. — — Ich möchte nur wissen, ob Du mich auch verurtheilst, weil ich mich von jenem alten Egoisten, dem Grafen Altmann, losgesagt habe».

Sie schwieg einen Moment; und mitten in aller Betrübniss kam ihr die Klugheit zurück; sie sagte:

«Altmann? Ach ja, Dein Gönner; ich las neulich, dass er einen Organisten für die Schlosskirche sucht». —

Hans antwortete nur mit «hm!» — Aber nach einer Pause: «Zu aller Ironie des Schicksals fehlte nur, dass er mir die Stelle anböte. Er, der von je mein Unglück war! Dem ich selbstlos die besten, fruchtbarsten Jahre gewidmet habe! Der mein Werk besitzt, wie der Drache den Schatz; der meine Bilder da draussen vergraben hat, so dass die Welt sie nicht kennt. — Und das ist nicht Alles: als er mich ausgenutzt hatte, entliess er mich nicht nur, er sorgte auch dafür, dass ich niemand Anderm mehr so wie ihm dienen konnte. Woher denn sonst das Wunder, dass meine Sachen von dem Augenblick keinen Anklang mehr fanden?» Und nun redete er sich, gereizt durch bescheidene Einwürfe und Zweifel Ottilie's, völlig in Wuth, indem er jenen ehemaligen Gönner als Urheber alles Unglücks, aller Misserfolge mit den schwersten Verwünschungen bedachte.

Zuletzt — er fuhr nur noch unsicher zeitweise mit dem Pinsel hier- und dorthin — warf er plötzlich die Palette krachend in einen Winkel und schrie:

«Ihn klage an! Von ihm verlange unser Glück, ihm auf die Seele weine Deine Thränen! — Aber was nutzt das Reden. Ich schreibe es ihm . . . . ich thu's! Er muss, er soll wissen, dass sein Ziel erreicht ist, — dass ich zu Grunde gerichtet bin . . . . Er soll's erfahren, wenn ich . . . . . Denn ich muss Dir sagen, denke nicht weiter an Ausflüchte, Versuche und Hoffnungen. Es gibt keine. Denke nicht armselig an Arbeiten und Sparen — ich will nicht langsam verhungern. Denke lieber, wie wir mit Würde das unwürdige Dasein verlassen! . . . .»

Eine Pause. Sie schwieg; auf den Lippen lag ihr

das Wort: «Hans, — denke an Dein Kind!» — aber wozu jetzt Oel in die Flamme giessen?

Und er verbiss sich in den Gedanken, das Leben zu verlassen; mit grossen Schritten, oft über Teppiche stolpernd, überall sich stossend, lief er auf und ab. In abgebrochenen Sätzen machte sich sein versteckter Ingrimm Luft. Es war bald nur noch das sprunghaft unzusammenhängende Raisonniren über Alles, Gott und die Welt. Wie Peitschenhiebe, mit denen ein Wüthender leblose Gegenstände regellos auf seinem Wege trifft, nur um den Zorn auszulassen, so tobte er geraume Zeit wild und vernunftlos dahin. . . . .

Allmählich aber kam Ermattung dazu. Er sprach, er schrie nicht mehr. Dann und wann ein heiseres Lachen, das vielleicht einen Gedanken verhöhnte; zuletzt nur ruheloses Umherwandern. — Ottilie, von Anstrengung und Furcht ergriffen und ermattet, war lautlos in ihrem Winkel sitzen geblieben, den Kopf zurückgelehnt, die Hände gefaltet; so hatte sie lange gesessen, mit geschlossenen Augen, — ohne Gedanken, — fast ohne Besinnung . . . .

* * *

«Gehen wir! 's wird spät».

Die Worte weckten sie; sie brachte ihrem Manne den Hut, den Stock. Dabei fiel ihr schwer aufs Herz, dass dieser klanglose, trockene Abschied aus dem Atelier der letzte sein sollte!

Wie oft, seitdem sein Leiden bedrohlich geworden, hatte sie sich den erschütternd tragischen Moment ausgemalt: der Künstler nimmt Abschied von seiner Werkstatt auf ewig! Von seinen Werken, von seinem Schaffen, seiner ganzen Welt! Tastend, mit umnachteten Augen, die unfähig sind einen letzten Blick auf die Staffelei zu werfen, wankt er zur Thüre; er überschreitet die Schwelle: wohin? In das Nichts eines nutzlosen, freudlosen Daseins!

So hatte sie es gefürchtet und geträumt. Und nun?

«Wozu mir immer den Arm halten?» rief er rauh und ungeduldig. «Ich finde selbst».

Er fand die Thüre aber nicht so leicht; und das Schauspiel war schmerzlich und peinlich zugleich.

Die Treppe hinunter ging er leicht, aus Gewohnheit die Zahl der Stufen schätzend. Ottilie ging beruhigter neben ihm zum Haus hinaus bis in den Hof — denn das Atelier lag im Hintergebäude eines Complexes von hohen, düstern Häusern. Vom Atelierhaus kommend, sah man geradewegs durch die Thoreinfahrt auf die belebte Strasse hinaus, wo die Lampen schimmerten, schwefelgelbe Punkte im finstern Schatten bildend. Von oben her aber strahlte tiefroth der Wolkenhimmel herein, der den Abend des stürmischen Tages mild verschönte.

Angesichts dieses oft gesehenen Bildes schritt Ottilie weiter; aber Unerwartetes hemmte ihren Schritt.

Hans blieb plötzlich stehen, riss die Augen weit auf und breitete die Arme vorwärts aus . . . .

Er athmete ein paar Mal heftig — dann fing er an zu zittern . . . . schnell griff er nach Ottilie, fasste krampfhaft ihren Arm, ihre Schulter — immer geradeaus starrend, als sähe er ein schreckliches Phantom . . . . Und er sah auch Etwas, aber es war kein Phantom; er sah zum ersten Male die Wahrheit: er sah — nichts!

* * *

«Ottilie — ich bin — blind!!» — —

Sein Ruf hallte von den Mauern wider, und verhallte.

Die Frau aber stürzte aufschluchzend an seine Brust und barg ihr Gesicht.

Da geschah ein Wunder. Seine Arme kamen weich und langsam, sie zu umschliessen; und auf ihr Haar drückte er einen Kuss . . . .

Und dann zuckte auch seine Brust und er brach in markerschütterndes Weinen aus . . . .

Es war spät geworden und der öde Hof leer und still; Niemand sah die Beiden dort stehen; sie blieben lange, lange so. —

Endlich fuhr er auf, da sich Schritte näherten, und schob seinen Arm unter den seiner Frau.

Weich, fast schüchtern sagte er: «Führe mich, Tilly, und — — weisst Du wohin? — Ich denke am besten auf's Telegraphenamt. Dort dictire ich Dir eine Depesche an — an den Grafen . . . .»

Sie fuhr zusammen, er fühlte es.

«Ich will ihn fragen, ob . . . . jene Organistenstelle . . . .»

Weiter kam er nicht. Es dauerte geraume Zeit, bis er sich sammeln konnte. Ottilie fühlte im Moment tiefsten Unglücks den Keim einer so seligen, friedlichen Zukunft!

«Lass uns wieder in's Haus gehen, Hans, dort besprechen wir in Ruhe — »

«Nie wieder einen Schritt dorthin! Im Atelier lasse ich alle bösen Geister zurück. Und jetzt brauche ich die guten Geister; vor allem Dich, Du armes Weib. — Werde ich Dir — sage mir das, — werde ich Dir nie lächerlich sein in meiner Unbeholfenheit? Wirst

Du Deinen Mann ertragen können, wenn er so eine Rührstückfigur für eine Vorstadtbühne geworden ist?»

Sie drückte ihm den Arm mit beiden Händen, und indem sie auf die Strasse hinaustraten, eng aneinander geschmiegt, — sagte sie:

«Wird denn das lächerlich sein, wenn Du Orgel spielst? Denke an die hohe Wölbung, von der's so herrlich wiederklingt, — denke an Deinen «Pilgergesang», Deine «Präludien», — Deine «Trauermusik», Deinen «Sphärengesang» — —

«Ja», — murmelte er und ein stilles Lächeln zog über sein Gesicht — «ja; den auf der vox angelica . . . ! Komm', auf's Telegraphenamt!»

* * *

Der Herr Anatol Peternik in Neutitschein, der vor vier Tagen die Stelle zugesagt erhalten, bekam ein tüchtiges Abstandsgeld. Die alte herrliche Orgel merkte, dass sie jetzt einen Meister erhielt; einen, den sie schon kannte!

Und der Meister, Hans Eggmühl, sagte in seiner neuen, heiteren Weise: «Wer darf mich bedauern? — Blind? — Ich war's früher; jetzt wohne ich im hellen Lichte!»

EIN BRIEF VON UNTERWEGS

VON

H. E. VON BERLEPSCH.

Im Kunstverein zu München hingen Vorfrühlings- und Frühlingsbilder die schwere Menge, auf dem grossen Oberlichte aber lag der Schnee in einer Dicke, die man dankbarer Weise als eine mässige bezeichnen musste,

Max Liebermann. Nähschule.

es waren ja blos ein paar Zoll. Den Finken und Amseln blieb das Lied vor lauter kühlen Frühlingslüften im Halse stecken und die neuesten Frühjahrsmoden hätten eigentlich sammt und sonders à la Eskimo gehalten sein müssen. Am Ofen stehen, die Hände wärmen und dazu singen: «Der Mai ist gekommen, die Bäume

schlagen aus», das ist etwas seltsam, drum fuhr ich in der angefangenen Strophe weiter

«Da bleibe, wer Lust hat,
Im Pelze zu Haus» —

Irgendwo musste doch die Sonne scheinen, aber wieviele Breitegrade südlicher wohl? Probiren geht über studiren, drum eingepackt und fort, fort, über den Brenner. Ja! da schien die Sonne, aber ihre Strahlen erinnerten mich stark an Blümchencaffee oder andere Dünnheiten. In Bozen blühte es wohl, aber ich bekam den Eindruck, den etwa weissgekleidete Festjungfrauen mit blaugefrorenen Nasen machen, also weiter, weiter. Ganz undankbar will ich nicht sein; hinter Ala, bei der italienischen Grenze, wie sich das übrigens ganz von rechtswegen gehört, wurde es warm oder sagen wir w — ärmlich. Die Berge waren duftig blau, einzelne kleine Dunstballen am Himmel erinnerten daran, was für ein gräulich dunkles und unliebenswürdiges Wolkenchaos weiter nordlich über der Welt schwebe; an den steinigen Berghalden standen grosse Baum-Bouquets, roth, weiss, lila — ich verstieg mich zu dem zwar nicht ganz neuen, aber doch immer wieder wahren Gedanken, dass hier die Natur etwas Bräutliches habe — während bei uns im Norden noch kaum von Verlobtsein die Rede war; dann kamen die wunderbar grossartigen Felsmassen der Veroneser Klause, die prächtige Landschaft um Domicigliara, von fern dämmerten blau-neblig die Thürme der Stadt Dietrich's, des deutschen Helden auf, dann Vorwerke über Vorwerke, Wälle, Brückenköpfe und was weiss ich sonst für Köpfe, weiter die mächtige Porta nuova, die starren mächtigen Quadermassen des Amphitheaters — ja, Verona ist viel, viel italienischer als manche weit südlicher gelegene Stadt. Auf der obersten Terrasse des Giardino Giusti brannte die Sonne wirklich ganz anständig. Also endlich einmal! Drunten in den Strassen aber und auf den Etschbrücken blies ein Wind, frostig, kalt, staubaufwirbelnd, zahnwehbringend. Und aus diesem Zahnweh kam dann etwas Anderes, ein geschwollenes Gesicht in optima forma. In einem italienischen Gasthofszimmer zweiten oder dritten Ranges aber tagelang mit solch einer unfreiwilligen Gesichtsvergrösserung sitzen und Vaseline in solchen Quantitäten auftragen müssen, dass selbst der älteste, härteste Seehundsfell-Koffer wieder weich

Max Liebermann. Garten-Gang.

würde, das ist ein Genuss problematischer Art. — Man feierte das fünfzigjährige Priesterjubiläum des Bischofs; übrigens war es vielleicht auch blos das vierzig- oder dreissigjährige — ich weiss es nicht. Jubiläen regnet es ja heutzutage nur so, hat doch in München der Pächter eines grossen Restaurants das «einjährige Jubiläum» seiner Installation mit bengalischer Beleuchtung und grossem Tam-Tam-Schlagen gefeiert. Es wird wohl nimmer lange dauern, dass man z. B. den Jahrestag des ersten glücklich bestandenen Bankerotts feiern und sich im Freundeskreis daran erinnern wird, wie viel man aus solchem Schiffbruche gerettet hat. Das zählt Alles auch zur «Kunst unserer Zeit».

Max Liebermann. Kinderportrait.

Zu dem Bischofsjubiläum strömte natürlich viel Volk herbei, auch grosse Kirchenfürsten. Selbstverständlicher Weise war das Anlass zu mannigfach ersonnener Decoration, das Nobelste sollte der Dom enthalten. Wenn man in den Berichten des sechzehnten Jahrhunderts von solchen Festdecorationen liest, so hat man allen Grund, an schöne Dinge zu denken, halfen doch die grössten Künstler bei solchen Gelegenheitsdecorationen mit, aus deren spontanem Entstehen sich gar oft Kunstwerke bleibender Art herauskrystallisirten. Kein Wunder, wenn man also mit Erwartungen nicht geringer Art bezüglich solcher Dinge dann die Hallen eines imponirenden Bauwerkes betritt. Aber ach — da muss man alle speranza lasciare. Es war das dummste, geschmackloseste Zeug, gerade wie wenn es von lauter Tapezierern, die sich ja mit Vorliebe «Decorateurs» nennen, gemacht worden wäre: Schlappe Vorhänge aus dünnem, parallelfaltigen Stoff zwischen den Säulen und über den Altären, Guirlanden von der Magerkeit italienischer Municipio-Cassen, aber viel Commando und Aufregung. Also auch da wie bei uns! Ich floh. Wo man auf Weg und Steg von Eindrücken künstlerischer Art verfolgt wird, die allerdings mit der Vergangenheit, nicht mit unseren Tagen, in Verbindung stehen, da hat es etwas Trostloses an sich, sehen zu müssen, wie eine der hervorragendsten Eigenschaften eines Volkes, grosse, weltbewegende Begabung für Alles, was Kunst heisst, bis beinahe zum Gefrierpunkt herabsinken kann. Man schaut durch so und so viele stolze Palastportale und erblickt dann Dinge, ob denen einem die Haare zu Berge stehen: An der Hausmauer inwendig, die dem Portal gegenüber liegt, allerlei gemalte Park- und andere Landschaften, die es deutlicher als alles Uebrige sagen, dass Italien nicht der Boden der decorativen Landschaftsmalerei par excéllence sei. Nein, es ist zum Theile geradezu fürchterlich, diese Veduten, die eine optische Täuschung hervorbringen sollen und bei deren Anschauen man sich über den Geschmack der Palazzi-besitzenden Bevölkerung beim besten Willen nicht hinwegtäuschen kann. Es sind eben auch Hausbesitzer. — — — Ich sah später die Jahresausstellung zu Florenz und bekam da erst recht die Ueberzeugung, dass jene Veroneser Palasthof-Malereien durchaus nicht der Ausfluss localer Kunstgebarung seien. Davon später ein Wort, man muss mit dem Aergsten nicht gleich schon anfangs kommen. Das Alte — all das war bezaubernd wie immer, gross, stolz, schön, menschlich wahr, viel wahrer als die meisten Veristi, und dann konnte ich mich ausserdem des Gefühles nicht entschlagen, dass den Alten auch was eingefallen sei und sie wahrscheinlich aus unserer Zeit auch einen künstlerisch grossen Extract zu ziehen verstehen würden, wenn sie lebten. Das kann man unseren modernen Künstlern nicht in allen Fällen nachsagen, noch viel weniger aber jenen, die aus vergangenen Kunstperioden das eine oder das andere Fett-Auge abzuschöpfen bemüht sind, um es uns als eigene moderne Arbeit aufzutischen.

Ich wanderte durch die Porta Vittoria nach dem Campo Santo hinaus, um das Eine und Andere wieder

einmal zu sehen, doch auch da war's mir, als hätten die Neuen von den Alten nicht viel anderes geerbt, als den Meissel und den Bohrer; einiges wenige zeugte von wirklich plastischem Sinne, das Gros war marmornes Gigerlthum. Wenn man damit die ernsten grossen, beinahe plumpen Särge in dem eng umfriedeten Platze vergleicht, wo die Scaligergräber stehen, so will es fast scheinen, als wäre unserer Zeit das wahre künstlerische Mark und Bein abhanden gekommen. Von den riesigen Baldachinen mit ihren mächtigen bekrönenden Reiterfiguren will ich gar nicht sprechen, aber diese eckigen, trotzigen, ungeschlachten Erscheinungen charakterisiren

Max Liebermann. Schusterwerkstätte.

ihre Zeit doch in einer ganz wesentlich anderen Weise, als es die Mehrzahl unserer neuen Monumente mit und ohne Pferd thun. Das Gewand macht's nicht aus, ich könnte mir einen Mann unserer Zeit, einen Bismarck beispielsweise, sehr gut denken wie den Colleoni zu Venedig oder den mächtigen Gattamelata zu Padua, in grossen, stolzen Zugen, ein Abbild eiserner männlicher Willensfestigkeit. Ja — mir fiel immer wieder ein, was der unglückliche Stauffer, den die Welt natürlich für einen Realisten vom reinsten Wasser hält, in einem seiner Briefe von Rom schrieb: «Mir wird immer klarer, dass Malerei ist, was man nicht photographiren, Plastik,

was man nicht nach dem Leben abgiessen kann.» Und Stauffer muss als Künstler doch mit unter die Ernsthaftesten unserer Tage gerechnet werden! Freilich hat er Das, worauf es ankommt, auch erst recht begreifen gelernt, als er nach Italien kam. Dass er da in Menge sah, wass man auch bei uns an einem Dürer und Holbein lernen kann, hat bei ihm die feste unwandelbare Anschauung über den Ernst der Kunst erst richtig gezeitigt. Es wird sich später in einer gesonderten Arbeit Gelegenheit geben, des Speciellen auf diesen leider allzufrüh geschiedenen Künstler zurückzukommen und sein eigentliches Glaubensbekenntniss an der Hand seiner Briefe und seiner zum Theil geradezu ausserordentlich grossartigen Gedichte wiederzugeben. Er war einer von Jenen, die von den Alten lernten, ohne auch nur im Entferntesten in den Fehler zu verfallen, sie in Aeusserlichkeiten nachmachen zu wollen. Diese sind es, die wir abstreifen müssen, weil sie uns zum reinen Selbstbetrug führen; aber mache sich Keiner weis, auch der Beste nicht, dass er der Natur irgendwie näher stehe, als es die Alten gethan haben; die Wahrheit, die ein Dürer ebenso wie ein Rafael oder Velasquez in ihre Portraits legten, kann ganz einfach nicht in schlagenderer Weise gegeben werden. Die wirklich grossen Künstler aller Zeiten werden eben doch immer zu Recht bestehen bleiben; ihre Sprache war frei von den Schlagworten unserer Tage, die im Grunde genommen nichts als Tagesmoden bezeichnen und der eigentlichen Kunst gegenüber mehr wie Curiosa oder Abnormitäten wirken, die vielleicht einmal pfundweise verkauft werden. Kunst und Natur werden bei aller künstlerischen Wahrhaftigkeit immer zweierlei Dinge bleiben. Wird die Natur zur Kunst, dann verleugnet sie ihr Princip absoluter Freiheit, umgekehrt aber fehlen uns die Mittel, um die Kunst der Natur völlig gleich zu machen.

Eine Fahrt durch die lombardische Ebene, ausser an den Ufern des Po, ist in den meisten Fällen ein Genuss zweifelhafter Art, zumal bei trübem Himmel. Das regelmässig bebaute Terrain mit seinen endlosen geraden Linien bietet nichts, was nicht beinahe mit Cirkel und Lineal zu machen wäre; hin und wieder unterbricht ein Gehöft die Gleichartigkeit der Umgebung, manchmal auch eine bis zur Unkenntlichkeit geschnittene Pappel, der man nur ein ganz, ganz kleines Büschel von Zweigen am obersten Ende gelassen hat. Und wenn das nun obendrein grau in grau dasteht, das Auge umsonst nach irgend etwas sucht, was perspectivische Wirkung in das Ganze brächte, so darf man doch wohl das Wort «Langeweile» in nahe Betrachtung ziehen. Station um Station immer dasselbe, in Mantua unterbrochen durch Häuser, deren Aussehen mit dem Begriffe der Ungemüthlichkeit in allernächster Beziehung steht; auf den seichten Wasserbecken, welche sich um die Mauern der Festung ziehen, spielten in milliardenfacher Menge die kleinen Kreise, welche durch den niederträufelnden Regen entstehen, an der Station rannte ein heiser geschrieener Zeitungsverkäufer auf und nieder; an der zerbröckelnden Mauer des Gebäudes kauerte ein altes, in zerfetzten Kleidern fröstelndes Weib und bot saure Orangen zum Verkaufe — es war ein Stimmungsbild bester Sorte. Endlich, Gott sei's gedankt, tönt von vorn der Ruf: Tenza! (partenza), von rückwärts klingt es wieder: Pronti! dann ein Pfiff der Locomotive, der sich anhört wie die Stimme eines jungen Mannes in der Periode des Mutirens, ein ächzender Stoss und wieder hinaus in die Landschaft, an deren grauem Horizont bald die letzten Silhouetten von Dächern und Thürmen im Regen-Nebel verschwinden. Das war so ein Stück von italienischem Frühling!

Endlich kam Modena, weiter Bologna, wo es mir in der Eile erging wie am Billetschalter zu Ala; es wurden mir nämlich verschiedene falsche Geldstücke zugeschoben, die man aber hier wie dort nicht anzunehmen braucht, nachdem es ja selbstverständlich an beiden Orten «blos aus Versehen» geschah, und zwar verschiedenen Reisenden gegenüber, die sich darüber beschwerten. Ich glaubte übrigens irgendwo an einer nördlichen Bergbahn zu sein, denn es sah im Apennin nicht um ein Jota anders aus als am Brenner. Die Hänge ohne Grün, die Bäume blätterlos, die Schluchten und Runsen der Bergbäche halbdämmerig, die Menschen überall mit dem Stempel frostiger Empfindung, die weiten Radmäntel um die Ohren geschlagen und missvergnügten Gesichtes die Reisenden betrachtend, vielleicht auch mit Wehmuth der Zeiten gedenkend, wo der kategorische Imperativ «Faccia per terra» die Diligence-Einwohner zittern machte, so dass sie sich ruhig die Taschen ausleeren liessen. Gerade die Gegend hinter Bologna war berühmt; kleine Banden sollen auch jetzt noch hin und wieder auftauchen, die grossen aber setzen sich aus lauter «anständigen» Leuten zusammen und leben

nicht mehr im Buschrevier, vielmehr nehmen sie öffentliche Stellungen ein, wie z. B. die behördlich angestellten Kirchen-Restauratoren, die, um einen speciellen Fall zu nennen, an San Marco zu Venedig sehr viele Steine aus den Mauern brechen liessen, «weil sie nicht mehr gut seien». Dass die ausgebrochenen Blöcke zum Theil die kostbarsten antiken Marmorsorten und trotz ihrer «Unbrauchbarkeit» für colossales Geld nach England verkauft worden seien, das freilich stand nicht in den officiellen Berichten, aber wahr ist es deswegen doch.

Wer Freude an Tunnels hat, kann sich hier gütlich thun, es sind ihrer viele. Endlich waren wir auf der Höhe. Da lag nun tief, tief unten das alte schöne Pistoja im vollen Sonnenschein. Dann ging's in weitem

Max Liebermann. Interieur.

Bogen über das Schlachtfeld, wo Catilina fiel, hinab in's Tiefland, immer weiter in's volle, südliche Licht hinein. Dann kam Prato, die herrlichen Hügel von Fiesole, drüben grüsste San Miniato, der Campanil und die mächtige Kuppel des Domes ragt über den Baumkronen und Dächern empor — mir schlug das Herz, als müsst' ich einem alten Schatz in die Arme fliegen, ich hätte jauchzen mögen und den ersten besten Menschen umarmen. Jetzt nur schnell, schnell heraus und fort in's Quartier und dann wieder hinunter — doch nein, was zum Fenster hinaus sichtbar ist, das ist schon eine ganze Welt voller Erinnerungen. Die Strasse ist nach Leo X. benannt, gleich daneben heisst eine andere nach Lorenzo Magnifico — offenbar hat man sich beim strassentaufenden Municipio gelegentlich einmal daran erinnert, dass es einst Medici in Florenz gab! Nicht weit

Ernst Zimmermann. Studie.

vom Fenster fliesst der Mugnone am Wall hin, der diesen äussersten neuen Stadttheil abschliesst, nicht etwa aus fortificatorischen Gründen, sondern in gleichem Sinne wie die «Linie», der viel besprochene Mauergürtel, die Stadt Wien davor bewahren musste, dass keine Kartoffel und keine Wurst unverzollt in die Stadt gelange. Auf dem Wall gehen die Wächter des Gesetzes auf und ab — was gilt ihnen der Frühling, die herrliche Landschaft, sie sind die Augen der städtischen Finanzwirthschaft, und das enthebt den Menschen aller überflüssigen Ideen über — nun z. B. über Poesie und andere Herrlichkeiten.

Jenseits des Mugnone ein Vorterrain, das herrlichste was man sich denken kann: grüne, wirklich grüne Wiesen mit duftenden Blumen, ganze grosse Büschel blühender Rosenstauden, Baumgruppen, Pappeln, Cypressen und volle Laubwipfel, zwischen denen hin und wieder ein flaches Dach hervorschaut, dann sanft gewellte Hügelketten mit prächtigen Gärten und Villen, Alles wie breite grosse Treppenanlagen aufsteigend, unendlich schön in der Linie, in der Farbe, dort die Villa Palmieri, in der Boccaccio dem «Decamerone» das Leben gab — und darüber die Höhen von Fiesole mit den niederblickenden Häusern, jene Hügel, an deren Erscheinung ein Liebreiz eigener Art hängt und endlich zum Schlusse in weichen, weitgezogenen Linien tiefblau der Appennin! Ja, es ist das alte, herrliche Florenz, die Blumenstadt — verzeih' mir's, nordische Heimath, dass mein Herz so voller Jubel! Vielleicht ist's das Frühjahr allein, der Sonnenschein, ein Paar Blumen — — vielleicht, vielleicht auch das Gedenken, dass hier der Boden ist, von dem aus die Befreiung der Geister sich vorbereitete, kurzum der Boden, der mit dem Worte «Renaissance» verbunden ist, wie der lebende, athmende Körper mit dem Blute, das zum Herzen strömt und von dort wieder bis in die feinsten Aederchen des verzweigtesten Organismus hinausgetrieben wird. Freilich haben die Quattro-Centisten und Cinque-Centisten nichts gewusst von der Bezeichnung, welche ihrer Zeit und ihren Bestrebungen von einer späteren Periode gegeben worden ist. Auch ist das Wort «Renaissance» zum Theil gar nicht richtig, denn die befreienden Thaten des Geistes und der Kunst waren zu eigenartiger Gattung, als dass sie wie eine aufgewärmte Geschichte angeschaut werden konnten, rissen sie doch den ganzen Menschengeist in Bahnen, die er früher nie gekannt hat. Die Renaissance im weitesten Begriffe war eine Revolution in des Wortes edelster Bedeutung, und wenn man einen der Hauptherde dieser umgestaltenden Geistesbewegung kennen lernen will, so ist die Arno-Stadt wohl die edelste Vertreterin. Und wer es versteht, zu geniessen, sich Eindrücke zu holen, die haften bleiben wie die Erinnerung an grosse Melodien und Bilder, der wird auch ohne Reisehandbuch da seine Rechnung finden, es heisst blos: «Die Augen aufmachen, um nicht lediglich optische Eindrücke zu haben, sondern um damit zu fühlen!» Freilich laufen die meisten Menschen als Namens- und Datumverzeichnisse in der Welt herum

Ernst Zimmermann. Studie.

und glauben, den Zweck einer Reise vollständig erreicht zu haben, wenn sie das im Reisehandbuche Gesagte mit dem Originale vergleichen. Am amüsantesten aber ist jene Quote, die à tout prix bewundern. So sah ich in der Accademia ein Häuflein Leute stehen, die nach Eroberung der zum Leben nöthigen Mittel in der Neuen Welt sich nun an den Culturwundern der Alten ergötzen. Unter einem Bilde stand «Ignoto» (unbekannt), worauf denn eine Dame der Gesellschaft erklärte, dieser Maestro Ignoto müsse offenbar ein seltsamer Kauz gewesen sein, denn man finde Bilder von ihm, die unter sich sehr verschieden seien. Ob die gleiche Dame es war, die beim Besuche des Palazzo Pitti eine leere Stelle an der Wand mit der Bezeichnung «Copiasi» (d. h. das Bild wird copirt, hängt also nicht da) dahin deutete, dass alle Bilder des Malers Copiasi weggenommen seien — das weiss ich nicht, aber sicher ist, dass man unter dem riesigen Schwarm der Kunst-Reisenden, man sollte sie eigentlich «Kunst-Hyänen» nennen, Exemplare trifft, die in guter Auswahl zusammengestellt bei Barnum ein Riesenaufsehen erregen würden. Sie stechen um so mehr von der Umgebung ab, als das Volk ringsum lebensfroh, heiter, liebenswürdig ist, wenn auch Manches verschwunden erscheint, was einer anderen Zeit den Stempel grosser Denkweise gab. Was am Italiener Jedem, der ihn kennt, in erster Linie angenehm auffällt, das ist die Gentilezza, vor Allem auch des Vornehmen. Die näselnde Von-Oben-Herab-Behandlung, die in Deutschland so sehr beliebt ist und in gewissen Kreisen zu den aristokratischen Alluren gezählt wird, ist dem Romanen fremd. Andere Dinge freilich berühren uns Barbari Tedeschi sonderbar.

Da existirte mitten in der Stadt das Viertel, das die Bezeichnung des «Mercato vecchio» trug; man kann sagen, es sei das Herz von Florenz gewesen, war es doch das alte Forum; es existirt seit allerneuester Zeit nicht mehr. Die engen Gassen, die feuchten, moderigen Winkel mussten dem Bedürfnisse unserer Tage nach Luft und Licht weichen, man riss kurzweg alles nieder. Dass aber das Stammhaus der Medici mit fallen musste, dass das Haus des Brunellesco fiel, das legt die Frage nahe, ob da nicht neben dem Sanirungs-Bedürfnisse auch ein gut Theil Barbarei und grobe Ignoranz sich geltend gemacht habe; wo die glorreiche Geschichte eines Gemeinwesens mit Namen verknüpft ist, wie es bei Florenz dem Namen der Medici und dem des Brunellesco gegenüber der Fall, da taucht doch mit Berechtigung die Frage auf, ob solche Wahrzeichen ruhmvoller Vergangenheit nicht der Schonung à tout prix werth gewesen wären! Camillo Boito, der kürzlich einen Vortrag hielt, äusserte sich dahin, dass, wenn er diese Zerstörung des alten

Ernst Zimmermann. Portrait-Studie.

Ernst Zimmermann. Skizze.

Centrums von Florenz ansehe, es ihm vorkomme, als müsste er der Section eines ihm geliebten Wesens, das mit behördlicher Genehmigung ermordet worden, beiwohnen. «Niemals wieder», schloss er, «soll mein Fuss, weder bei Sonnen- noch bei Mondenschein, da ruhen, wo das neue Florenz sich als Centrum der Stadt aufthut.» Es ist doch manchmal, wie wenn die Vorsehung sich mit städtischen Vertretern schlechte Witze erlaubte; diese Erfahrung kann man auch anderswo machen. Uebrigens regt sich in Italien in den wirklich gebildeten Kreisen allgemein ein Aberwille gegen das rücksichtslose Zerstören der Monumente und historischen Platze, und man ist daran, einen Gesetzentwurf einzubringen, wonach keine Commune mehr von sich aus bauliche Aenderungen vornehmen darf, wobei die Existenz historischer Ueberbleibsel bedroht wird. Die Regierungsbaumeister wütheten hier mit ebensoviel Geschick, als sie es anderswo thaten, es bei deutschen Kirchenrestaurirungen in vielen Fällen noch thun! Natürlich, wer ein Staatsexamen hinter sich hat, ist eo ipso gescheidter als andere Leute, folglich muss das auch gut sein, was aus den Gedankenwerkstätten solch staatlich concessionirter und privilegirter Kunst-Bildungs-Inhaber hervorgeht. Man schaue nur manche dieser Architekturproducte an, wenn man sich den Appetit für modernes Bauwesen gründlich verderben will. Erstünden schliesslich noch Dinge, ob deren Vorhandensein man sich freuen kann, so läge die Sache vielleicht ein wenig anders. Aber es ist in Florenz ebensowenig wie in Rom oder sonstwo der Fall, denn die personificirte Langeweile, nicht etwa ein grosser Zug des modernen Geistes, macht sich da breit und sagt es laut, wie weit die Fähigkeiten der Enkel jenen der Vorfahren entsprechen. Wohl kehren die Formen der architektonischen Vorbilder, die auf Schritt und Tritt einem vor die Augen treten, auch an den modernen Bauten wieder, aber sie wirken wie aus Pappendeckel hergestellt; der Geist, der die Riesenquadern des Pitti aufeinander thürmte, er fehlt, und bei alledem begegnet man dennoch nicht einem genialen Wurfe, wie er sich, den Bedürfnissen unserer Tage entsprechend, z. B. in der Galleria Vittorio Emmanuele zu Mailand zeigt. Mit dem Ausbau der Domfaçade war weiter nichts erreicht, als die Abtragung einer Ehrenschuld. Das völlige Abreissen des Mercato vecchio aber setzt diesem einen Factum ein Fragezeichen von riesiger Grösse entgegen. Vielleicht fällt es demnächst

Ernst Zimmermann. Studie zu dem Bilde: «In der Kirche.»

Heinrich von Siemiradzki pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Wegzehrung.

Jemandem ein, an Stelle des Ponte vecchio eine moderne Eisenconstruction zu setzen oder die Kuppel des Domes zu einer Central-Telephonstation umzugestalten, warum denn nicht! Eines bleibt aber doch zu hoffen übrig, dass man nämlich in Florenz nicht thue, was in einer grossen, modernen Millionenstadt möglich war: Ein monumentales Wachsfiguren-Cabinet, ein Panopticum, so zu sagen als Mitte der Stadt, wo Berühmtheiten der allerverschiedensten Art vom Publicum angestaunt werden, dass solche Curiositäten für Kunst hält und daran seine Studien macht! Es ist nur zu verwundern, dass man noch keine Wachsfiguren-Standbilder mit wirklichen Röcken und Hosen auf öffentliche Plätze stellt. Vielleicht kommen wir auch noch zu dieser Errungenschaft.

Italien hat eine Schule, sowohl unter seinen «hommes de lettres» wie auch unter den Künstlern, welche sich «Veristi» (Wahrheits-Apostel) nennen; man kann beiden nicht absprechen, dass sie mit ehrlichem Willen bestrebt sind, ihren Ideen an der Hand von allerlei guten und nicht guten Schöpfungen Geltung zu verschaffen. Ich hatte mir lange, lange Zeit den David von Michelangelo in der Accademia angeschaut und dabei hin und her überlegt, auf was für neuen Principien eigentlich die Wahrheitsbringer der Kunst unserer Tage ihre fruchtbaren Theorien aufbauen, ob sie im Stande seien, die Natur auch nur in einem Punkte realistischer wiederzugeben, als sie, um nur ein einziges Beispiel zu nennen, gerade in dieser Davidsfigur wiedergegeben ist, bei der allerdings ausser der anatomischen Wahrheit des Körpers auch noch ein anderer Umstand mitspricht, der künstlerische Geist nämlich, der die todte Materie belebt und aus dem jugendlich ungeschlachten Menschen eine riesengrosse, beinahe fürchterlich wirkende Erscheinung geschaffen hat! Noch ist Goliath nicht überwunden, das Wohlfeilste, der Schwertstreich, der das Haupt des Riesen vom Rumpfe trennt, liegt noch in weiter Ferne, es ist vielmehr das Auflodern des Gedankens in dem jugendlichen Kämpen: Mein Wurf muss ihn fällen! Der ganze Ideengang ist nur auf das eine Ziel gerichtet, die Hände, welche das Wurfgeschoss bergen, drehen dieses unwillkürlich, der Kopf, das Sinnen in demselben hat mit der Bewegung der Gliedmassen absolut nichts zu schaffen. Und was sind das für Gliedmassen! Es sind Hände, die an rauhe Arbeit gewohnt erscheinen, ihr grobknochiger Bau spricht dafür; der ganze Körper sagt es, dass diese Musculatur nicht in der Stube gross geworden ist, es liegt durchaus nur der Ausdruck des Naturkindes in der ganzen Erscheinung, nichts verräth das spätere Avancement zum König! Ich wüsste nicht, ob die Aufgabe realistischer und schöner zugleich hätte gelöst werden können. Michelangelo nahm bekanntermassen ein bereits

Ernst Zimmermann. Studie.

angehauenes Stück Marmor für diese Figur. Ursprünglich war das Material für eine ganz andere Statue bestimmt und diese auch bereits in den Hauptmassen angelegt. Sie blieb unvollendet liegen, bis der Meister der Medicäer-Gräber sich des angehauenen Blockes bemächtigte und ohne weiteres aus demselben die jugendliche Heldenfigur herausschälte. Ein ungemein interessantes Stück, in einzelnen Theilen ganz vollendet, in anderen noch völlig mit dem Blocke verwachsen, ist der im Hofe der Accademia aufgestellte Matthäus, eine Figur, wenn man die Meissel-Skizze so nennen soll, in der sich ebenfalls die ganze Wucht der Anschauung des grossen Meisters documentirt. Man sieht an den kühn weggehauenen Partien förmlich die Hast, die Ungeduld des gestaltenden Künstlers, der nicht schnell genug in Form und Linie vor sich sehen konnte, womit seine Riesenphantasie bereits vollständig im Klaren war. Das aber gerade ist es, was nicht blos seinen, sondern sehr vielen Bildwerken des Quattro- und Cinque-Cento jene Unmittelbarkeit giebt, die in vielen Fällen vom Bildhauer direct, ohne Punktirung nach dem Gypsmodell, aus dem Stein entwickelt wurden. Es gehörte dazu allerdings eine tiefgehende Kenntniss der Formen und bestimmte, absolut klare Vorstellung des Gewollten.

Ernst Zimmermann. Zahme Indianer.

Unsere modernen Bildhauer dagegen stellen sich zunächst ein Modell aus Thon her, lassen es dann abformen und beginnen die Steinarbeit erst nach Fertigstellung des Gypsmodells; die Steinfigur ist mithin im Grunde genommen kein Original, sondern eine Copie nach dem Original-Modell, ein Umstand, der sich oft gar deutlich durch die mangelnde Frische fühlbar macht. Der in Florenz lebende Bildhauer *Hildebrand*, ein Künstler, an dessen Werken jeder Unbefangene Freude empfinden muss, hat bei seinen letzten Arbeiten das Princip der Alten befolgt, direct aus dem Stein heraus nach der Natur gearbeitet. Es wird sich in einem speciellen Artikel Gelegenheit finden, auf die trefflichen Arbeiten dieses Künstlers zurückzukommen, dem es verübelt wurde, dass er als deutscher Künstler in Florenz lebe, wie wenn es irgend einem Menschen zu verargen wäre, wenn er lieber an der Quelle trinkt, als aus zweiter Hand. Oder wird am Ende gar eine Professur an einer deutschen Academie als der höchste künstlerische Endzweck angeschaut? Möglich, dass es Käuze gibt, die das glauben.

Unweit vom David in der Accademia hängt ein Bild, das weibliche Figuren in einem Baumhaine zeigt und wohl irgend eine Allegorie auf Jugend, Schönheit und Frühling darstellt. Näheres darüber weiss ich nicht. Ich weiss blos, dass es von *Sandro Botticelli* gemacht und eines jener Bilder ist, die unter der Erinnerung an tausend und abertausend bemalte Leinwanden ebenso fest und nachdrücklich haften bleiben wie die Figur der Magdalena zu Füssen des Kreuzes Christi von *Luca Signorelli*. Bei jenen blondgelockten, wundersam schönen Figuren auf dem Frühlingsbilde des *Botticelli* (dessen Würdigung als Galleriebild man der Fürsorge von Dr. Bayersdorffer in München zu verdanken hat, der es irgendwo aus einem dunklen Winkel an's Licht beförderte)

musste ich unwillkürlich an Böcklin und Klinger denken, und es ist mir unschwer, zu glauben, dass Beide dieser Schöpfung von ganzem Herzen zugethan sind. Die Schönheit, die sich darin ausspricht, hat gleichzeitig etwas Hochpoetisches, es ist ein gemaltes Gedicht. Uebrigens wenn man hier im Frühling herumschlendert an den Berghängen von Fiesole und Settignano, dann versteht man Böcklin in vielen Dingen erst recht, denn die Umgebung von Florenz hat ihn zu gar mancher Schöpfung begeistert; oft, wenn ich grüne, blumige Wiesen, die im Grunde genommen durchaus mehr landschaftlich als architektonisch wirkenden Villen in ihrer so fabelhaft malerischen Gruppirung der einzelnen Theile des Gebäudes, die farbigen Rosenhecken längs der Wege, die feurig blühenden, in grossen Büscheln zusammenstehenden wilden Tulpen und die silberig leuchtenden Oliven, darüber aber den Himmel mit seinen grossen weissen, langsam dahinziehenden Wolkenschiffen sah, da war's mir, als müsste ich mich an irgend eines der schönen landschaftlichen Bilder des Schweizer Meisters erinnern. Er hat sein Atelier übrigens an der Strasse längs dem Mugnone hin gehabt und brauchte nur aus dem Atelierfenster zu schauen, um den prächtigsten Landschaftszauber auf sich wirken zu lassen. Dieser Umstand veranlasste seiner Zeit ein paar Besucher seines Ateliers, die nicht recht wussten, was sie zu den Bildern sagen sollten, zu dem Ausspruche: «Die Aussicht von hier gehört doch wohl mit zum Besten an diesem Atelier», worauf Böcklin trocken erwidert haben soll, «wenn Sie sich die Mühe nehmen wollen, hinauszugehen, so haben Sie das unten auf der Strasse noch weit schöner.» Ob die Besucher den deutlichen Wink verstanden, erzählt die Geschichte weiter nicht. Wo es übrigens so viele herrliche Sachen zu schauen gibt, muss man doch auch der malenden und bildenden Kunst unserer Zeit gedenken und nicht einseitig nur an dem «überwundenen Alten» seine Freude haben. Es traf sich günstig. Unweit der Accademia in der Via Colonna sind die Säle der Jahres-Ausstellung gegen Erlag einer Lira mitsammt ihren Kunstschätzen zu besichtigen, und es wird kaum Jemand, der jene Räume betritt, sie unbefriedigt verlassen; was man da zu sehen bekommt, ist so köstlich humorvoller Natur, dass es gewiss den griesgrämigsten Griesgram zu einem Schmunzeln, zu einem Lächeln, vielleicht zu einer gesunden Erchütterung des Zwerchfelles bringt. Ich weiss nicht, wie sich jene Schule nennt, die Weiss, Violett, Cadmium, knallendes Blau und noch einige recht leuchtend aussehen sollende Farben mit dem Spachtel auf die Leinwand aufsetzt, mit dem Pinselstiel einige Striche hineinmacht und das Ganze als Malerei bezeichnet. Was Paris in dieser Hinsicht bis zur äussersten Grenze der Caprice geleistet hat, ist reines Kinderspiel gegen einen Theil der Arbeiten auf der Florentiner Jahres-Ausstellung; soviel ich ersah, traten diese Dinge auch offiziell in den Wettstreit mit allen übrigen Leistungen ein, sie waren als «zur Preisbewerbung angemeldet» bezeichnet. Je nun, eine Jury, welche diese Sachen aufnimmt, wird sie wohl auch prämiiren, und es gibt zweifelsohne Menschen, die in diesen Albernheiten bahnbrechende Anschauungen zu erkennen vermögen. Ich wüsste nicht, was in dubio vorzuziehen wäre, die conventionelle Costüm-Malerei, die gerade in Florenz ihre Hauptvertreter hat, oder aber diese luministischen Capriolen der Herren von der Livorneser Schule; natürlich hiess einer davon Müller, denn wo irgend welche Narrheiten passiren, muss ja immer der eine oder andere Deutsche den Haupt-Hanswurst machen. Sonst las ich unter diesen Dingen — Arbeiten kann ich sie beim besten Willen nicht nennen — die Namen *Signorini*, *Cortiggiani*, der übrigens in einigen Whistler'schen Nachempfindungen zeigte, dass er unter Umständen auch mit anderm Curs segeln könne, dann *F. Pagni*, *Salmoni*, *Ghezzani* und *Torregiani*. Ob sich noch weitere

Ernst Zimmermann. Fahrende Musikanten.

Bekenner dieser neuesten Richtung vorfanden, weiss ich nicht, denn viele Zimmer voll Mittelmässigkeiten rufen das Bedürfniss nicht hervor, eine solche Kunstpromenade allzu stark auszudehnen. Von wirklich ernsten Arbeiten sah ich ausser einer Viehtränke von *Panerai* äusserst wenig; das Uebrige stand etwa auf dem Niveau einer sehr geringen Münchener Kunstvereins-Wochenausstellung: viel schwachathmiges Zeug, was nach gar keiner Seite hin auch nur im entferntesten Race hat. Vielleicht ist das der Geschmack des modernen italienischen Publicums — ich weiss es nicht. Die Alltags-Plastik, die offenbar der Hauptsache nach mit dem Export nach den neu entstehenden amerikanischen Petroleum- oder Schweineschlächter-Stadten es zu thun hat, steht auf einem Standpunkte, für den die Bezeichnung «erbärmlich noch eine viel zu gute ist! Es ist weiter gar nichts als Dutzendarbeit, speculative Fremdenfangerei in Alabaster und Marmor, die mit dem allerschlechtesten Geschmacke rechnet, wobei offenbar ganz gute Geschäfte gemacht werden. Unter den Figuren, denen man hier zuweilen begegnet, sind jene nicht selten, die nach dem Ausspruche eines mir bekannten Amerikaners den reich gewordenen «Wild West» bestens illustriren, ohne dass indess die Hautfarbe in's Kupfrige spielt. Sie gleichen unseren central-europäischen Geschmacks-Ur-Mexicanern auf's Haar.

Ernst Zimmermann. Studie.

Schaut man sich in einem alten Culturcentrum nach Dem um, was die Neuzeit bietet, und prallt man bei solcher Umschau so zu sagen bei jedem Schritt vor wahren Ungeheuerlichkeiten zurück, so empfindet man es um so dankbarer, wenn man endlich auf etwas stösst, was wirklich künstlerisches Streben verräth; das ist bei den Majoliken von *Cantagalle* der Fall, der mit sorgsamer Ueberwachung manche äusserst zierliche Arbeit herstellen lässt, freilich immer mit Zugrundelegung alter Vorbilder. Vorerst sind diese immer das Beste, was man haben kann; unsere Tage haben nichts, gar nichts Ebenbürtiges zu schaffen vermocht. Die Tradition scheint erloschen.

Doch — was ficht mich das Alles an, mögen die Modernen machen, was sie wollen, hier bleibt ja die Hauptsache immer die gleiche; die Trümpfe, die unsere Zeit bis jetzt dagegen auszuspielen vermochte, kommen nicht in Betracht, denn es ist so zu sagen alles schwächliches Zeug, nichts stellt im Geiste unserer Tage sich ebenbürtig den Zeugen der Vergangenheit gegenüber. Wenn man von dem Neapolitaner *Morelli*, einer ganz bedeutsamen Erscheinung, und vielleicht noch von ein paar anderen Künstlern, *Dalbono*, *Micchetti*, *Palizzi*, *Muzzioli*, absieht, so bleibt in der ganzen grossen Halbinsel erschreckend wenig von Dem übrig, was wirkliche Kunst ist, und dazu rechne ich, wie gesagt, die mit wenig Varianten immer wieder dasselbe Thema behandelnde Costüm- oder besser gesagt Schneider-Malerei nicht, wenn sie auch technisch noch so geschickt gehalten ist. Es ist nicht der Mangel an Anlage, der gerade die Künstler dieser Richtung kennzeichnet, bewahre, in ihren Arbeiten spricht es sich deutlich genug aus, dass sie etwas Würdigeres machen könnten; allein was sie machen, ist eben gang und gäbe Waare, und

Wilhelm Xylander pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Schlepper auf der Elbe.

so liegt den Autoren wenig daran, ob sie die Kunst prostituiren oder nicht — wenn's nur Geld einbringt, eine Erscheinung, die international ist und einen Theil der gewaltigen Kluft bildet, durch welche die Kunst von ehedem von dem grösseren Theile der Kunst von heute getrennt ist. Die Alten haben sicherlich auch nicht von der Luft gelebt, vielmehr sind in zahlreichen Künstlerbriefen jene Stellen durchaus nicht selten, wo es zum Schlusse wie in dem Briefe des Candidaten Jobs heisst: «Vergesst mir die hundert Ducaten doch nicht»! Indessen waren die Alten doch mehr Künstler der Kunst als des Erwerbes wegen, es steckte nicht jene Portion von handwerklicher Speculation dahinter, die heute manchen beim Publicum berühmten Künstler zum Exploitateur seiner selbst macht, ihn weiter, weiter treibt, bis endlich eine ersehnte Vermögensziffer erreicht und damit auch in sehr vielen Fällen der künstlerische Bankerott besiegelt ist. Aber was fragt die Welt darnach, — wenn nur der Mann reich ist! Das zieht schliesslich doch überall am meisten, und da es unabweisbar so ist, so kann es nicht wohl geändert werden, und thöricht, sich darüber zu beklagen. Wir sind eben ganz einfach über die Periode hinüber, wo der Kunst die Führerrolle des Menschengeschlechtes zufiel. Drum schätze sich glücklich, wer, wie an kräftigem alten Weine, sich erfreuen kann an den Zeugen einer Kunst, die einst die Welt beherrschte, und wenn er in unseren Tagen dem Einen oder Andern begegnet, was selbstständig, was gross und würdig ist, was auf eigenen Füssen dahergeht und aus eigenem Sinne entstanden ist, gleichviel welcher Richtung es angehöre, wenn es nur gut ist, dann denke man, dass da eine Flamme von gleichem Stoffe brenne, wie sie einst den Alten geleuchtet hat, denn was wahrhaft künstlerisch ist, verleugnet die Race niemals. Zweck und Ziel sind stets die gleichen geblieben, auch wenn die Schicksals-Administratoren, jene, welche der Kunst Beschäftigung gaben, scheinbare Wandlungen hervorzubringen vermochten. Was nicht geleugnet werden kann, das ist, dass die Besten aller Zeiten in gewissem Sinne — verstehe man mich nicht falsch — sich ähnlich gewesen sind, mochte auch die Sprache, der Ausdruck verschieden gewesen sein.

Ernst Zimmermann. Studie.

Das mag sich ein Jeder nun zurecht legen wie er will, vielleicht bietet ihm die «Kunst unserer Zeit» hierin manchmal eine Handhabe. Ich muss übrigens, um ehrlich zu sein, hinzufügen, dass wenn ich so und so viele Säle des Pitti oder der Uffizien durchwandert und mich an Kunst voll getrunken hatte, ein Blick aus einem Fenster nach dem Giardino Boboli oder hin nach dem Ponte vecchio und den darob ansteigenden grünen Höhen mich erfrischte, wie ein kühl Getränk — ja, ich freute mich darüber und dachte dabei, dass die Bilder, die ich in den Sälen sah, eigentlich nicht für Gallerien, die man einmal nicht ganz unrichtig mit dem Ausdrucke «Kunst-Menagerien» belegt hat, gemalt worden seien, sondern dass man dergleichen Dinge einzeln, in der Stille, im künstlerisch decorirten Raume genoss und dann eben andern Genuss davon hatte, als wenn man die besten Meister serienweise vertreten sieht.

Es wäre sehr schön, zum Schlusse etwas über die famosen Zeichnungen von *Liebermann* zu sagen, den geistreichen Skizzen von *Ernst Zimmermann* ein Wort zu widmen, ebenso wie über die Vollbilder, welche diesmal beigegeben sind, zu berichten — das verspare ich mir für ein andermal, jetzt will ich nach Fiesole hinaufsteigen. Dort oben schreibe ich weiter — aber später! Für diesmal Punctum!

SCHOTTISCHE MALER

VON

HELENE ZIMMERN.

Als eine interessante Erscheinung im Kunstgebiet Englands ist aus dem sonst an neuen künstlerischen Elementen nicht eben reichen letzten Jahre daselbst das Auftreten einer Anzahl schottischer junger Maler von hervorragender Bedeutung zu verzeichnen gewesen. So sehr sie sich auch in ihren Werken von einander unterscheiden, sind ihnen doch gemeinsam ganz wesentliche Züge eigen, welche ihre Zusammengehörigkeit als eine bestimmte Gruppe ebenso deutlich markiren, wie sie ihnen den Charakter einer Opposition gegen die landläufigen, mehr allgemein vertretenen Geschmacksrichtungen und Lehrmethoden aufprägen.

Diese Gruppe wird von den meisten englischen Kunstkritikern als die Glasgower Schule bezeichnet; ein passenderer und correcterer Name für dieselbe würde indessen «Die neue schottische Schule» sein. Allerdings sind die meisten dieser Künstler Glasgower, aber darum eben auch entschieden schottisch national in ihren Zielen und Empfindungen, denn Glasgow ist der Sammelplatz und Mittelpunkt für den Geist des modernen Schottland. In dieser arbeitsamen Stadt concentrirt sich das für die Kinder jenes Landes charakteristische, kraftig pulsirende Leben, welches in Prosa und in Versen besungen ward von einem der grössten Dichter dieses Volkes, Sir Walter Scott.

Vor mehreren Jahren wurden in den Londoner und Pariser Ausstellungen bemerkenswerthe Gemälde junger Schotten vorgeführt. Obwohl nur vereinzelt auftretend, verfehlten diese Bilder nicht, Beachtung zu erregen, und als im Jahr 1888 *Lavery's* «Lawn Tennys Party» die erste goldene Medaille erzielte, die jemals in Paris einem Kunstwerk aus Schottland zuerkannt worden, da ward die Gruppe der schottischen Maler zum Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit. In den Pariser Künstlerkreisen wird «L'école des Ecossais» als eine Schule von ausgesprochener Individualität geschätzt, und alljährlich sucht man im «Salon» eifrig nach den Werken derselben. — Die für neuere Geschmacksrichtungen empfänglichen Directoren der Grosvenor-Galerie in London hatten in der Ausstellung von 1890 eine Anzahl Gemälde der genannten Schule vorgeführt. Als zu Anfang des Sommers 1890, in der Zeit der grossen Londoner Ausstellungen, eine Deputation der Münchener Künstler-Genossenschaft zwecks Auswahl für die bevorstehende Jahres-Aausstellung nach London gekommen war, und diese Herren ihre Umschau auf dem Gebiete der englischen Kunst hielten, da machten sie ihre interessanteste Entdeckung in der Grosvenor-Galerie. Ein Bild erregte ihren besonderen Beifall; im Katalog danach forschend, fanden sie, dass es aus Glasgow stammte. Ein anderes Bild machte ebenfalls Eindruck — es war ebenfalls von einem Glasgower gemalt, bei einem dritten Gemälde, das ihnen zusagte, war derselbe Ortsname angegeben, kurz und gut — nachdem die Münchener Abgesandten alle Ausstellungen London's besichtigt hatten, waren sie zu dem Resultat gelangt, dass die eigenartigsten und bemerkenswerthesten der in diesem Jahre ausgestellten Gemälde hauptsächlich von Künstlern aus Glasgow herrührten. Sie reisten nach Schottland und setzten sich mit den Künstlern persönlich in Beziehung. Das Resultat war denkbarst günstig, denn eine ausserordentlich grosse Zahl von Bildern wanderte nach der Isarstadt, woselbst im Glaspalast mehrere Räume ausschliesslich mit schottischen Werken geschmückt wurden. Ehrungen und Auszeichnungen waren die natürliche Folge des Vorganges.

Ist nun Das, was von dort gekommen, eine Bereicherung der Kunst im wahren Sinne des Wortes?

Die Glasgower Künstler selbst stehen keineswegs allein mit der Idee, dass die von ihnen eingeschlagene Richtung zu weit bedeutenderen Zielen führen werde, als die Welt bisher weiss, ja, dass die von ihnen aus-

gehende Bewegung eine der wichtigsten im modernen Kunstleben Europa's ist, die seit den Tagen der Neuerer von Barbizon stattgefunden hat.

Um die wirkliche Bedeutsamkeit ihrer Bestrebungen verstehen zu lernen, müssen die Kunstverhältnisse des Landes, von welchem die Bewegung ausgeht, in's Auge gefasst werden. In England ist die Kunst, da ihr die staatliche Unterstützung mangelt, weniger durch traditionelle academische Einflüsse gehemmt worden, als in anderen Ländern. Sind nun die englischen Künstler auf diese Weise in geringerem Grade der Gefahr ausgesetzt, Sclaven einer conventionellen Art zu werden, so liegt andererseits für sie die Versuchung desto näher, im Streben nach Popularität die Kunst zu verleugnen. Nirgends fällt der begabte Künstler mehr der Verlockung anheim, seine ernsten Ziele zu vernachlässigen, um Bilder zu malen, die darauf berechnet sind, oberflächliches Gefallen und leichtes Verständniss bei dem grossen Publicum zu finden. Er wird verleitet, ein ihm gelungenes Bild, das Beifall gefunden hat, mit leichten Veränderungen des Gegenstandes immer wieder zu malen, bis die Effecte durch die fortwährende Wiederholung abgeschwächt und verfehlt werden. Daher kommt es, dass in englischen Ausstellungen so oft eine eigenthümliche Monotonie in der Darstellung der Natur, in welcher doch nicht zwei Grashalme einander ganz genau gleichen, sich geltend macht. In vielen Fällen braucht der Galeriebesucher nur einen Namen zu hören, um zu wissen, was der Genannte gemalt hat, und welchen Eindruck das Bild auf den Beschauer machen wird. Die pseudo-classischen Gestalten des Einen, die historischen Entwürfe des Anderen; die Scenen aus der eleganten Welt, die Landschaften, die anstatt mit der lebendigen Natur selbst, nur mit früheren Werken des Malers verglichen werden können — schier endlos ist die Reihe solch hinlänglich bekannter, stehender Motive. Die Maler dieser Gattung sind unwissentlich und unwillkürlich in einen Mangel an Aufrichtigkeit verfallen; sie malen nicht, was sie sehen, sondern das, was Andere gesehen und vor ihnen dargestellt haben. So entstand das « regulative academy picture » (das schablonenhafte Ausstellungsgemälde), eine Art von Malerei, die so wenig mit der Wirklichkeit gemein hat, wie *Racine's* griechische Helden und Heldinnen aus dem Leben gegriffen sind.

In der Kunst Schottlands, deren Geschichte übrigens noch nicht weit zurückreicht, herrschen die gleichen Uebelstände vor, obwohl dort noch weniger von academischem Zwang fühlbar ist und dem künstlerischen Gewissen keine Gefahr durch Hofprotection droht. Schönheitssinn, Liebe zur Natur und Verständniss für das Charakteristische offenbaren sich in der romantischen Literatur der Schotten, wie in ihren Volksliedern und deren wilden Melodien in einem so hohen Grade, dass es merkwürdig wäre, wenn davon nichts in der Malerei zum Ausdruck gelangte. Es hat auch in der That nicht an echt künstlerischen Bestrebungen gefehlt, und von einzelnen Individuen sind recht schöne Erfolge erzielt worden. Die Portraits von *Jamieson* und *Raeburn*, Charakterbilder, wie sie *Wilkie* und *Philipp* malten, die Landschaften eines *Nasmyth* oder *Thomson* sind bemerkenswerthe Erzeugnisse schottischer Malerei. Im Ganzen aber war die Kunst der Schotten, wo sich eine solche als von der englischen gesondert nachweisen lässt, nicht eben durch Frische oder Eigenart gekennzeichnet. Ihre Ziele sind schwächlich, einem engen Gesichtskreis entsprechend, und selbst die fähigsten Maler Schottlands haben sich nur zu oft geneigt erwiesen, ihre Kräfte an triviale Motive zu vergeuden. Die namhaften Grössen unter den lebenden Malern Schottlands, Männer, die schon zu academischen Ehren gelangt sind, wie *Orchardson*, *Pettie*, *Colin-Hunter*, *Peter Graham*, *David Murray* u. A., haben mit der jüngeren Schule nichts gemein.

Vor nunmehr einem Dreivierteljahrhundert ist durch Begründung einer kgl. schottischen Kunstacademie, deren Sitz das schöne, historisch berühmte Edinburg ward, der Versuch gemacht worden, die künstlerischen Kräfte des Landes zu consolidiren, ihre Wirksamkeit zu fördern. Und bis vor zwanzig Jahren, auch später noch war mit dem Begriff irgend welcher künstlerischen Ausbildung nur das Studiren an dieser Anstalt gemeint. Die Edinburger Gesellschaft gab für die Academie, die Academie gab in der Kunst den Ton an. Nun hatte Edinburg, das einst der Mittelpunkt der schottischen Geistesbildung gewesen, in Folge der Centralisationskraft London's diese Stellung längst verloren; das dortige Leben litt unter dem veralteten Conventionalismus einer verblichenen Vornehmheit, dem zersetzenden Einfluss einer in exclusivem Hochmuth absterbenden Cultur. Die Schotten unterstützten ihre Academie und ihre Künstler, es fehlte nicht an Käufern von Bildern, aber der Maassstab des Publicums war ein niedriger, und die Maler mussten sich nach diesem richten.

Noch bis vor einem Dutzend Jahren hat die kgl. schottische Academie das ganze Kunstleben im Lande beherrscht. Selten noch hat ein Kunstinstitut einen gleich mächtigen und uneingeschränkten Einfluss besessen, und selten hat ein solches Institut seine Macht in gleich unzulänglicher Weise bethätigt. Man darf füglich von einer Academie nicht gut verlangen, dass sie grosse Männer erstehen lassen solle; denn Genie's werden geboren, nicht gemacht. Sehr wohl aber kann eine Academie ein Genie bedeutend in der Entwickelung schädigen. Die schottische Academie ist, anstatt Fühlung mit den künstlerischen Ereignissen der Welt zu gewinnen, ganz dem localen Geist kleinlicher Exclusivität verfallen, der die Stadt beherrscht, in der sie ihren Sitz hat. Die alten Gewänder des Rob Roy, der Jeannie Deans, Tam ó Shanter's und ähnlicher Gestalten, deren Urbilder freilich von echter Genialität erzeugt worden sind, bildeten seit einem halben Jahrhundert den Hauptvorrath, aus dem die schottische Academie ihren Bedarf von Inspirationen deckte. Und selbst diese Gestalten wurden in einer so unrichtigen und conventionellen Art wiedergegeben, dass die eigentliche Kunstwelt von ihnen nirgends Notiz nahm. Zur Bestätigung dessen, was hier über die Academie gesagt ist, werden einige Thatsachen vollauf genügen.

Im Jahr 1886 sollte der Bevölkerung Schottlands zum erstenmal das Belehrungsmittel einer internationalen Ausstellung verschafft werden; es wurde beschlossen, dieselbe in Edinburg zu veranstalten. Alles geschah, um das Unternehmen zu einem erfolgreichen zu machen. In gewerblicher und commercieller Hinsicht hat das Unternehmen seinem Zwecke denn auch glänzend entsprochen. Man glaubte dies auch in der Abtheilung für Kunst erreichen zu können durch Vorführung einer das heutige künstlerische Schaffen repräsentirenden Sammlung. Die Academie erwies sich indessen als so unfähig, eine derartige internationale Sammlung aufzubringen, dass ein Privatmann für eigene Kosten eine Anzahl von modernen Gemälden Frankreichs und Hollands zur Stelle schaffte. Und diese in einem Saale der Ausstellung zur Besichtigung gelangte Sammlung wurde alsdann für das Interessanteste erklärt, was die Kunstabtheilung überhaupt aufzuweisen habe. In der erwähnten Sammlung waren Werke der modernen Romantiker und deren Nachfolger, der modernen Impressionisten enthalten — Bilder von *Millet*, *Corot*, *Maris*, *Bosboom* und *Diaz*. So wurden dem schottischen Publicum zum erstenmale die Augen über Tendenz und Entwickelung der jüngeren europäischen Kunst geöffnet. In kunstsinnigen Kreisen ward der schon längst gehegte Argwohn nunmehr zur Ueberzeugung, dass die schottische Academie ihre Pflicht völlig versäumt habe. Dieselbe hatte die ganze neuere Kunstrichtung unbeachtet gelassen, die Stiftung der Schule von Barbizon, dieses grösste die Kunstwelt bewegende Ereigniss seit Rembrandt's Zeiten, war vollständig ignorirt worden; der belebende Strom, der, von dort ausgehend, sich dem Kunstleben von fast ganz Europa mitgetheilt hatte, war an der schottischen Academie in Folge ihrer trägen Selbstgefälligkeit spurlos vorübergegangen. Empört über diesen Sachverhalt, traten die jungen Künstler des Landes zusammen und stellten in einer Denkschrift Reformvorschläge auf, welche dazu dienen sollten, die Academie mit dem Geiste der Neuzeit in Berührung zu bringen. Die Zeitungen nahmen den Gegenstand auf, es entstand eine Controverse, worauf endlich die Academie, aus ihrer Trägheit aufgerüttelt, sich herabliess, die Forderungen des Landes in Erwägung zu ziehen. Es wurden vor etwa zwei Jahren neue Statuten aufgesetzt, aber selbst in diesen offenbarte sich der alte engherzige Standpunkt der Academie noch so sehr, dass der Edinburger Stadtrath sich bewogen fühlte, eine Petition an die Königin um Vorenthaltung ihrer Genehmigung zu richten. Bis heute ist dem Schriftstück die königliche Bestätigung denn auch versagt geblieben.

Inzwischen gelang es jüngeren Malern, die sich trotz der Academie oder ohne deren Einfluss zu Künstlern entwickelt hatten, dem Auslande eine Anerkennung abzugewinnen, wie solche der schottischen Kunst unter Führung ihrer Academie niemals zu Theil geworden wäre.*)

Es ist bemerkenswerth, dass der Kampf gegen die starren Vorurtheile und conventionellen Satzungen nicht nur auf den Norden Grossbritanniens beschränkt ist. Seit einiger Zeit werden auch von dem « New Eng-

*) Das Beispiel steht nicht vereinzelt da — kämpft doch Alles, was heute in Wahrheit voran will, gegen den verknöcherten Schematismus dieser Anstalten, die im günstigsten Falle sich mit einem Fusse rühren, um endlich veralteten, gänzlich unhaltbaren Zuständen piano piano den Rücken zu kehren. Der Grund mag darin liegen, dass in vielen Staaten das Ressort für Kunstzwecke in einer, vielleicht in einigen Händen ruht, die sich immer erst einer Anzahl von Hörrohren bedienen müssen, um zu erfahren, was in der Kunstwelt vorgehe; sind es doch oft Verwaltungsbeamte, im günstigsten Falle Geheim- und Hofräthe, die den Leitungsdraht von der Künstlerwelt zur maassgebenden Stelle bilden. Dass selbst Gottesgelehrte gerne nach Einfluss in dieser Sphäre schnappen, dafür sind ebenfalls Beispiele vorhanden. Anm. d. Red.

Carl Hochhaus pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Waschtag.

lish Art Club», einem englischen Künstlerverein oppositioneller Tendenz, alljährlich Ausstellungen stark impressionistischen Characters veranstaltet. Doch gebührt der schottischen Bewegung das Lob, mehr ihrem Zweck entsprochen zu haben. Zum Mittelpunkt derselben wurde Glasgow gewählt, gleichsam aus Opposition gegen Edinburg, dem Sitz der Academie. Während die letztere, seit alten Zeiten als Pflanzstätte der Bildung gepriesene Stadt, sich begnügt hat, von ihren Traditionen zu zehren, ist Glasgow unversehens Schottlands eigentliche Hauptstadt geworden, in welcher sich das rührige Leben der besten Kräfte der Nation concentrirt. Wo vor hundert Jahren noch eine schläfrige Landstadt an den Ufern eines für Lachsfischerei ergiebigen Gewässers lag, dessen seichtere Stellen zur Zeit der Ebbe von Kindern durchwatet werden konnten, da erhebt sich jetzt eine mächtige Grossstadt von einer Million Einwohnerzahl, mit einer Flotte, deren Schiffe alle Meere befahren, mit Schmelzhütten und Schmiedeöfen, die unablässig in Betrieb sind, das Joch herzustellen, in welchem der Riese «Dampf» die gewaltige Herrscherin Civilisation über Länder und Meere tragen muss. In Folge des ungeheuren geschäftlichen Aufschwunges ihrer Stadt beschlossen die aufgeweckten Glasgower, dass sich zu der Werkstatt der Welt, welche ihr Wohnort jetzt war, auch ein Welthafen gesellen solle. So wurde an der Stelle, wo der Clyde vor hundert Jahren über seichten Grund geflossen war, ein stattlicher Hafen angelegt. Zweimal täglich zur Zeit der Fluth sieht man hier die grössten Fahrzeuge der Weltschifffahrt einlaufen und in See gehen. Hatte somit die Stadt Glasgow ihre Thore dem Weltverkehr geöffnet, so verschloss sie dieselben auch keineswegs der Geistescultur. Nur wenig in der Klostergelehrsamkeit bewandert, welche lange Zeit für die alleinige Quelle aller Bildung galt, hat Glasgow eine desto bessere Fühlung mit dem lebendigen Menschengeist gewonnen. Vor dreissig Jahren begründeten die Glasgower Kunstfreunde ein Institut für die schönen Künste, und der kosmopolitische Zug, welcher sich in den commerciellen Bestrebungen der Bürger der Stadt bethätigt, zeigte sich auch in ihren Kunstinteressen. Man darf mit Sicherheit sagen, dass Glasgow die einzige Stadt im vereinigten britischen Königreiche ist — selbst London nicht ausgenommen — wo seit einer Generation den Einwohnern Gelegenheit gegeben ist, Richtung und Ziele der modernen europäischen Kunst durch Anschauung kennen zu lernen.

Allmählich machte sich der Einfluss der Ausstellungen dieses Institutes in der jüngeren Künstlerschaft geltend. In ihren Leistungen trat freilich anfänglich noch nicht die volle Kraft der Originalität hervor, welche ihr Schaffen jetzt auszeichnet. Aber in diesem Stadium des Experimentirens bekundeten sich schon die Merkmale, dass es hier nicht auf blosse Nachahmung abgesehen war. Die jungen Maler hatten gehört und verstanden, was im Gegensatze zu jüngst vergangenen Dezennien heute wieder das Losungswort bildet: «Studirt die Natur, lernt sie mit Euren eigenen Augen kennen, nicht durch die Augen Anderer, malt, was Ihr selber seht!» Und wahrlich, an Fleiss und Ernst im selbstständigen Studium der Natur haben diese jungen Schotten es nicht fehlen lassen. Je mehr sie die Natur studirten, desto klarer wurde ihnen auch, dass die im Glasgower Institut gesehenen Werke der modernen fremden Meister die Natur, selbst wie sie sich in Schottland beobachten lässt, weit treuer darstellten, als es den sogenannten schottischen Malern gelang. Diese höhere Naturwahrheit beruhte nicht etwa auf peinlicher Wiedergabe localer Eigenthümlichkeiten oder topographischer Verhältnisse. Es war die Einfachheit der Composition, das Einheitliche der Stimmung, die Würde der Auffassung, wodurch diese Gemälde auf jeden Beschauer, der Blick für Naturschönheit hat, den Eindruck machten, dass hier die Natur mit vollkommener Wahrheit geschildert werde.

Der Eifer nach idealen, geistigen Zielen, — einer der schönsten schottischen Charakterzüge — liess diese jungen, inmitten des kraftstrotzenden Lebens einer grossen, regsamen Weltstadt lebenden Künstler nicht damit zufrieden sein, den jungen Wein ihrer neuen Inspirationen in die alten Schläuche zu füllen, welche seit langer Zeit zum Bergen des matten Stoffes gedient hatten, der bisher dem Kunstverlangen des Publicums hatte genügen müssen. Wonach sie trachteten, das war ein ihrem Gefühl entsprechender Ausdruck, eine verständliche Sprache, um ihren Nebenmenschen alles Schöne und Herrliche zu vermitteln, was sie selber in der Natur und im Leben erblickten. Und sie gewannen die Ueberzeugung, dass dieses Ausdrucksmittel einen Universalcharakter hatte, dass in dieser Sprache überall die wahrhaft grosse Kunst redet. Empfänglichkeit für gediegene Einflüsse ist von jeher ein Charakterzug befähigter Menschen gewesen. Eigentlich gibt es keine Originalität in dem Sinne, dass Jemand aus sich selbst und allein Etwas schaffen könne.

Grosse Männer haben sich stets von den Besten ihrer Zeit beeinflussen lassen und sich zugleich als Erben aller Zeiten der Vergangenheit erwiesen, deren Vermächtniss sie selbst wiederum um Etwas vermehrt, der Nachwelt hinterlassen haben.

Durch Vergleichen mit Werken, die schon von Erfolg gekrönt waren, und neben ihren eigenen im Institut hingen, gewannen die jungen Schotten einen richtigen Maassstab für ihre Leistungen. Conventionellen academischen Lehren bieten sie grundsätzlich Trotz; sauber ausgeführte Detailmalerei verschmähen sie. Ihre Ziele sind vor Allem strenge Wahrheit in Wiedergabe der Formen, eine durchweg würdige Auffassung des Ganzen — wenn auch auf Kosten der Einzelnheiten. In ihren Erzeugnissen, auch den minder erfolgreichen, ja selbst in denen, die nur gewagte Experimente sind, offenbart sich stets ein gesunder, lebensfahiger Trieb, der von Vielen gern willkommen geheissen wird, die des frostigen Classicismus, der schalen Langweiligkeit oder Künstelei überdrüssig sind, welche man in den britischen Galerien zumeist vertreten findet. Die Technik der jungen Schotten ist interessant, die coloristische Wirkung überall gut; bei Jedem von ihnen zeigt sich deutlich das Streben nach einer aus directer Anschauung gewonnenen Naturwahrheit, der feste Wille, sich in Fühlung mit der Natur zu halten und nur sie als Quelle aller Inspiration zu betrachten.

Allgemein gelten die Vertreter dieser neuen Schule als in Paris ausgebildet. Besonders wird diese Annahme durch die Londoner Presse verbreitet. Dies beweist, dass sie in der Technik etwas Tüchtiges gelernt haben, und dass der Character ihrer Kunst die vornehmen Eigenschaften einer guten Schule zeige. In Wirklichkeit haben sie diese Vorzüge aber nur in ganz vereinzelten Fallen in Paris erworben; dieselben sind vielmehr das Ergebniss des Einflusses jenes localen Kunstinstituts, das nicht der Kirchthurmpolitik in künstlerischen Dingen huldigt. In der Technik am stärksten sind folgende vier Maler der neuen schottischen Schule: *Arthur Melville*, *James Guthrie*, *Edward A. Walton* und *George Henry*. *Arthur Melville* hat allerdings einige Jahre in Frankreich gelebt, indessen keinen systematischen Cursus daselbst durchgemacht. *James Guthrie* hat sich auf eigene Hand ausgebildet. Er begann seine künstlerische Laufbahn in London, wohin er sich aber nicht seiner Kunststudien halber begeben hatte, sondern weil seine Eltern dort zeitweilig wohnten. Er hat nie in Paris studirt. *Edward A. Walton* hat, als er noch nicht zwanzig Jahre alt war, eine kurze Zeit die Düsseldorfer Academie besucht, weiter jedoch keine Lehrzeit genossen. *George Henry* nimmt eine besondere Stellung unter den Uebrigen ein. Von ihm ist innerhalb der neuen Bewegung eine neue Richtung angebahnt worden. Was er bis jetzt geleistet hat, ist schon von so starkem Einfluss auf die Gruppe gewesen, dass von demselben fast kein einziger der kraftvollen jungen Künstlergemeinde unberührt geblieben ist. Gerade dieser Mann aber hat seine Kunst in einer dumpfigen City-Werkstatt der West Regent Street in Glasgow erlernt.

Ist nun auch diese neue Bewegung auf einem ihrem Gedeihen günstigen Boden entstanden, so waren diese jungen Leute doch keineswegs in der angenehmen Lage, ihre Bilder, die ihnen jetzt Erfolg verschafft haben, in Ruhe malen zu können, vielmehr haben sie sich vor Allem erst ihr Terrain erkämpfen, und dann jeden Zoll breit desselben vertheidigen müssen. Und sie haben sich als wackere Streiter erwiesen, denn die Schotten sind von jeher zähe, unbeugsame Widersacher gewesen. Es galt, das Vorurtheil der Kunsthändler zu besiegen, welche die Buchstaben R. S. A. (Royal Scotch Academy) hinter dem Namen eines Malers für eine unerlässliche Bedingung der Verkäuflichkeit seiner Bilder erklärten. Die Presse war ebenfalls gegen sie und zog die Bewegung in's Lächerliche. Das ganze Land war zu ihrem Nachtheil beeinflusst. Jahre lang waren sie vom Kunstverein und den localen Ausstellungen ausgeschlossen. Dass sie von der schottischen Academie gänzlich ignorirt wurden, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Die Folge war, dass ihnen ihre Kunst wenig oder gar nichts einbrachte, dass sie viele Jahre in hartem Kampfe um ihr täglich Brod arbeiten mussten. Mit Ausnahme der wenigen Glücklichen, denen eigene Mittel zur Verfügung standen oder die Freunde besassen, welche ihnen beistanden, hatten diese Künstler mit Entbehrungen zu kämpfen, welche ihnen ihre Studien ausserordentlich erschwerten. Meistens fehlte es sogar an Gelegenheit zum Lernen und Arbeiten in geräumigen Ateliers. Gar manches der Bilder, welchen jetzt Beifall und Auszeichnung geworden, ist in enger, staubiger Schreibstube entstanden. Die bittere Noth dieser Maler ward so offenkundig, dass zur Zeit, als ihre Ziele und Werke noch total verkannt wurden, und man sie für Leute hielt,

die gar nicht ernst zu nehmen seien, irgend ein Witzbold, auf die Schule das socialistische Schlagwort «Progress and Poverty» (Fortschritt und Armuth) anwendend, ihr den Beinamen «Progress and Poverty-School» gab. Dieses Beiwort blieb haften. Und die damit Benannten hatten Nichts dagegen; sie nahmen es mit Stolz für sich in Anspruch. Noch heutigen Tages sind sie in ihrem Heimathlande unter diesem Namen bekannt.

In den ersten Leistungen wurde nach der Ansicht der Gegner plumpes Machwerk und künstlerisches Unvermögen deutlich erkennbar. Beurtheiler natürlich, welche auf die abgedroschenen academischen Satzungen schwören, fanden diese Bilder verwerflich. Aber auch urtheilsfähigere Kunstfreunde hatten eben, weil sie sich zu lange verdrossen von den werthlosen Erzeugnissen abgewendet, welche bisher in Schottland für Kunstwerke ausgegeben wurden, den Glauben verloren, dass in ihren heimischen Gauen etwas Gutes hervorgebracht werden könne. So kam es, obwohl sonst in Schottland genug Geld für Gemälde ausgegeben wurde, dass doch Niemand diesen jungen Künstlern auch nur so viel für ihre Arbeiten geben wollte, wie sie zu ihrem Lebensunterhalt bedurften. Zum Glück gewannen die jungen Männer aus dem Glauben an sich selbst und ihr Ziel die Kraft, sich durchzuringen, ohne zu dem Hilfsmittel der Production künstlerischer Marktwaare zu greifen. Wenn sie sich herabgelassen hätten, nette Landschaften im gewöhnlichen Touristengeschmack, oder auch niedliche Genrebilder, hübsche Leute bei entsprechender Beschäftigung und in hübschen Anzügen zu malen, so würden sie mit Leichtigkeit Geld verdient haben. Dies wäre aber ein totales Verleugnen ihrer künstlerischen Ueberzeugungen gewesen, und eine Herabwürdigung ihrer Gaben, die sie als ein ihnen für ganz andere Zwecke anvertrautes Gut betrachteten. Die hohe Denkweise der Schotten in allen religiösen und moralischen Fragen zeigte sich auch in Bezug auf ihr Künstlergewissen. Was ihnen die lange Zeit des Kämpfens und Ringens ertragen half und ihren Muth stärkte, war die brüderliche Gesinnung, welche die Gefährten für einander bethätigten. Manche, die schon grössere Einnahmen erzielten, brachten allen Ernstes eine gemeinschaftliche Kasse in Vorschlag; sie sahen keinen anderen Ausweg, um der Gemeinde alle Kräfte zu erhalten. Brave, tüchtige Menschen waren moralisch vollständig gelähmt, weil ihnen Malutensilien und Modelle fehlten; sie blieben Wochen, ja Monde lang in städtischen Behausungen eingepfercht, weil ihnen draussen zu studieren die Mittel fehlten. Die formelle Gründung einer gemeinschaftlichen Kasse scheiterte an den Schwierigkeiten, die der Einrichtung einer solchen entgegenstanden. Aber Kassengemeinschaft bestand thatsächlich insofern, als die, welche Geld einnahmen, sofort zu den minder Glücklichen eilten, um sie mit Munition zu versorgen. Selbst jetzt sind noch nicht alle Mitglieder der Gemeinde in der Lage, auf eine derartige Hilfe verzichten zu können. Aber ihre Prüfungen sind nicht vergeblich gewesen; die Zeit ist angebrochen, in der sie die Früchte ihres Strebens ernten.

Die Mitglieder der neuen Schule, die «Boys» (Jungens), wie sie sich selber im kameradschaftlichen Tone nennen, sind ihrer fünfzehn an der Zahl. Viele von den, als zur schottischen Schule gehörend, in der Münchener Ausstellung zusammen gehängten Bildern sind keine Erzeugnisse der Gemeinde im engeren Sinne gewesen. Und grade Diese haben mehr Käufer angelockt, als die aus der Schule selbst Hervorgegangenen, vielleicht, weil das Publicum hier das bisher Gewohnte weniger vermisste. Die «Boys» behaupten scherzend, sie fänden sich zumeist vor die Wahl gestellt, ob sie ehrlich malen oder ehrlich ihre Schulden zahlen wollen. Aus Liebe zu ihrer Kunst entscheiden sie sich gewöhnlich für die erstere Art Ehrlichkeit, hierdurch wird ihnen ihre Aufgabe indessen keineswegs erleichtert.

Arthur Melville, ein grosser, robuster Schotte, von den «Boys» in liebevoller Verehrung «König Arthur» genannt, kann als Führer der Schaar betrachtet werden. In seinen Knabenjahren besuchte er die schottische Academie als Schüler und suchte so viel zu lernen wie er konnte. Doch bald wurde er inne, dass er dort wenig Aussicht auf wirkliche Fortschritte habe. Zu Anfang der siebziger Jahre begab er sich daher nach Paris, wo er zwar nicht systematischen Kunststudien oblag, aber durch die Berührung mit dem künstlerischen Leben der französischen Hauptstadt seine Ideen über die Aufgaben und Ziele der Kunst erweitert hat. Später machte er eine Reise nach dem Orient, wo er eine Fülle fesselnder Eindrücke sammelte, und sich zu jener Behandlung des Aquarells veranlasst fühlte, durch welche er die meiste Anerkennung gefunden. In seinen Darstellungen morgenländischer Natur vermeidet er den sonst üblichen hartblauen Himmel und die mehr oder weniger strahlenden Farben, die man bisher an den

Landschaften der Orientmaler gewohnt war. Er hat die unsagbar herrliche Farbengluth des Morgenlandes wiederzugeben und doch der Atmosphäre jenen Schimmer zu verleihen gewusst, der das Licht zwar voll, doch nicht blendend wirken lässt. Ueber diesen Bildern liegt eine unendliche Lebensfreudigkeit; sie anzusehen, ohne ihren Zauber zu empfinden, ist für Niemanden möglich, der Schönheitssinn besitzt. Auch seine Technik des Aquarells ist eine ganz eigenartige. Er hat erkannt, welche schöne Schattirung einfach dadurch herzustellen ist, dass man einen Farbenfleck voll und flüssig aufsetzt und dann sachte zerrinnen lässt, bis die Farbe in unmerklichen Graden von Hell bis Dunkel abgetönt ist. Diese Eigenthümlichkeit der Wasserfarben hat er in vollstem Masse zu verwerthen gewusst, und sich hierdurch als ein mit natürlichem Scharfblick für technische Wirkungen begabter Künstler erwiesen, der nicht mehr mühsam mit den Anforderungen seiner Kunst zu ringen, sondern an der Ausübung, dem Können selbst, seine Freude hat. Der Eindruck, den das Colorit seiner Bilder hervorbringt, ist derartig, als wären die zahllosen Farben alle von selber entstanden, und als sei die Wirkung eine ganz unabsichtliche. Und dennoch sind diese Gemalde in Wahrheit das Ergebniss einer ungemein subtilen Berechnung, und alle diese scheinbar willkürlich sich ineinanderfügenden Farbenflecke sind dem Gebot eines zielbewussten Künstlerwillens gefolgt.

In seiner Specialität, der Darstellung morgenländischer Motive, steht er unerreicht da. Er hat in völlig naturalistischer Weise und mit der ganzen Unbefangenheit eines scharfsichtigen, gastreichen Beobachters die zauberischen Eindrücke jenes Landes vollkommen treu geschildert. Obwohl seine Bilder aussehen, als wären sie mit glücklicher Hand nur so hingetuscht, so hat der Maler unendlich viel Mühe und Sorgfalt auf seine Arbeit verwandt. Man muss sich angesichts dieser ebenso werthvollen, wie interessanten Proben künstlerischen Könnens fragen, ob der Schöpfer solcher Kunstwerke seinen schon so bedeutenden Ruf durch spätere Leistungen noch zu befestigen und zu erweitern im Stande sein werde.

Die bedeutende Persönlichkeit des Mannes, sein männliches Wesen, die Lebhaftigkeit, mit der er die verschiedenartigsten Probleme des Daseins und der menschlichen Seele erfasst — dies Alles bürgt gewissermassen dafür, dass seine bisherigen Arbeiten das Unterpfand für noch Besseres sind.

Obgleich *M.* vornehmlich als Aquarellist berühmt geworden, zeugen seine Oelgemälde nicht weniger von hochgradigem Feingefühl für Farbenwirkung. Die leichte, ungezwungene Art, wie er mit der Farbe freigebig umzugehen weiss, trägt auch hier nicht wenig zu dem Reiz der Gesammtwirkung seiner Bilder bei. Einige seiner bekanntesten Oelgemälde sind Bildnisse. Dieselben lassen erkennen, dass er die für die Portraitmalerei so wesentliche Gabe besitzt, sich für die ihm sitzenden Personen sofort interessiren und erwärmen zu können. So ist es ihm gegeben, mit dem leblosen Material seiner Kunst in lebendiger Darstellung nicht nur das Körperliche zur Anschauung zu bringen, sondern den Beschauer auch mit der Seele Dessen in Rapport zu setzen, den er im Bilde zeigt. *M.'s* Portraits sind nicht immer vollkommen in der Zeichnung, trotzdem aber werden sie von Kennern als werthvolle Kunstwerke geschätzt, von Freunden der dargestellten Persönlichkeiten für ausgezeichnet ähnliche Bildnisse erklärt. In München war ein Gemälde von ihm ausgestellt — « Andrey und ihre Ziegen ». Es ist ein Bild, das gar nicht unbemerkt bleiben kann. Die Intensitat der Farben übt auf den Beschauer, der an so strahlende Tinten nicht gewöhnt ist, zuerst eine abstossende Wirkung. Nach längerem Hinblicken aber kann dem Bilde die Bewunderung nicht versagt bleiben. Der Künstler hätte hier ein Meisterwerk schaffen können. Ob jedoch das Motiv zu viel von dem Meister, oder er von diesem zu viel verlangt hat, mag eine offene Frage bleiben. *M.* sieht in der Kunst ein bedeutendes Mittel, in edler Weise die Eindrücke zu gestalten, welche Natur und Leben dem Menschen bieten. Die Originalität ist bei ihm etwas Selbstverständliches. Sie besteht nicht etwa in irgend einer überraschenden Anwendung technischer Kunstgriffe, sondern im directen Ausdruck Dessen, was des Künstlers Seele erfüllt. Er gibt Etwas, das neu ist wie der junge Tag, und so alt, wie die Aehnlichkeit des einen Tages mit zehntausend anderen.

Wenn *M.* Nachahmungen bieten wollte, so würde ihm dies ein Leichtes sein, denn er besitzt eine wahrhaft phänomenale künstlerische Gewandtheit. Noch hèute erinnern sich viele der ständigen Besucher der Londoner National-Galerie, wie vor einigen Jahren dieser junge Schotte binnen weniger Stunden eine gelungene Copie des lebensgrossen Portraits Philipp IV. von Velasquez hergestellt hat; eine wohl noch von Niemand vor ihm in gleich kurzer Zeit gelieferte Leistung dieser Art.

W. Szymanowski pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Neckerei.

Nie würde sich *M.* indessen aus persönlicher Eitelkeit dazu verstehen, seine Kunst geflissentlich durch Ausübung von Virtuosenstücken herabzuwürdigen. Ein Lieblingsausspruch von ihm ist, dass «mit der wahren Kunst keine Kraftschaustellungen vereinbar sind».

Die imposante Lebenskraft, die von seinen Bildern auszuströmen scheint, ist auch seiner Person charakteristisch. Alle, die ihn näher kennen, empfinden dies, Jeder fühlt sich von seinem Wesen sympathisch berührt. Seine persönliche Wirksamkeit für die junge schottische Malerschule ist von unberechenbarem Werth gewesen. Jedem Einzelnen hat er genützt und durch seinen Einfluss geholfen. Wir haben hier den merkwürdigen Fall, dass in unserer modernen Zeit der grossen Academien eine bedeutsame neue Künstlerschule erstanden ist, die zum grössten Theil unter dem Einfluss eines einzigen Mannes steht; wo also ein ähnliches Verhältniss obwaltet, wie es in alter Zeit zwischen einem Meister und seinen Jüngern bestand, die auch ein gemeinsames Schaffen vereinte, ohne dass gerade der Eine nur lehrend, die Anderen nur lernend thätig gewesen. Dass hier dieser Eine mehr die Stellung eines älteren Bruders, als die eines Meisters unter den Uebrigen einnimmt, erklärt sich daraus, dass sowohl im Alter, wie im Können kein grosser Abstand zwischen ihnen besteht. *M.*, dem von ihnen Allen der Respect gezollt wird, der in einer zahlreichen Familie dem Aeltesten gebührt, weilt zur Zeit in London, wo er die Anhänglichkeit und Sympathie seiner wackeren «Jungen» schwer vermisst.

James Guthrie ist vielleicht von der ganzen Schaar der vielseitigste Künstler, der auch in der Welt schon die meisten Erfolge genossen hat. Aeusserlich soll er dem ersten Napoleon ähnlich sehen. Er ist darin vor den meisten seiner Gefährten vom Schicksal bevorzugt, dass er von den ruhigen Eindrücken eines behaglichen Heimwesens umgeben ist und sich nicht mit Sorgen um sein tägliches Brod zu plagen braucht. Er lebt bei seiner Mutter, der Wittwe eines schottischen Predigers. Als seine Eltern in London wohnten, hat er dort seine erste Ausbildung genossen. In *G.'s* frühen Studien ist ein starker Einfluss *John Pettie's* unverkennbar, der einer seiner frühesten Lehrer war. Kaum einundzwanzig Jahre alt, machte er eine Reise nach Paris; dort im Salon ward ihm die Erkenntniss, dass die Eindrücke unserer heutigen Alltagswelt einer ähnlichen Auffassung würdig sind, wie sie ihn bei den alten Meistern, die ihm aus der Londoner National-Galerie bekannt waren, stets so sehr angesprochen hatte. Er kehrte mit dem festen Entschlusse nach Grossbritannien heim, in gleicher Auffassungsweise das moderne wirkliche Leben mit künstlerischer Tiefe und Kraft des Ausdrucks malen zu lernen. Monate vergingen ihm mit vergeblichem Bemühen. Er wollte sich nicht mit dem billigen Erfolge begnügen, den er durch die mit Virtuosität betriebene Kunst eines Nachahmers hätte erzielen können, vielmehr wollte er selber sehen und das von ihm Gesehene dann in einem wahrhaft edlen und charakteristischen Stil zur Darstellung bringen.

So gingen Sommer und Herbst dahin, und der Winter war in's Land gekommen. In dem schottischen Dorfe, wo *G.* damals Aufenthalt genommen hatte, war Jemand gestorben, und nach dörflicher Sitte versammelte sich die ganze Einwohnerschaft, um dem Todten die letzte Ehre zu erweisen. Auch *G.*, obwohl fremd in dem Orte, mischte sich unter die Leidtragenden. Die schlichte Leichenfeier, welche vor der offenen Thür der Hütte stattfand, weil in dieser selbst nicht genügend Platz für eine so zahlreiche Versammlung war — die ganze Scene in der schneebedeckten Winterlandschaft — machte auf den Künstler einen tiefen Eindruck. Sofort eilte er an seine Staffelei, und sechs Wochen später hatte der damals Zweiundzwanzigjährige das Gemälde vollendet, welches ihm einen Namen in der Kunstwelt verschafft hat — «das schottische Leichenbegängniss» (Scottish Funeral). Das Motiv gab ihm Gelegenheit, sich als einen Maler zu zeigen, der mit bedeutendem Kunstgeschick, einem scharfen Blick für das Charakteristische und Sinn für Gesammtwirkung begabt ist; während sich bei dem feierlich ernsten Vorgang jener Stil einfacher Erhabenheit von selbst ergibt, der in *G.'s* durchweg vornehmer Natur begründet ist und sich in allen seinen Werken zeigt. Nach diesem ersten Erfolg erwies sich deutlich, wess Geistes Kind dieser Mann war. Hätte weniger Kraft in ihm gesteckt, so würde er nun der Versuchung nachgegeben haben, sein Glück immer wieder auf dem einmal betretenen Pfad zu suchen. Ihm aber war dies erste Gelingen nur ein Sporn zu noch gründlicherem Studium der Natur. Er war einsichtig genug, ein fortgesetztes Cultiviren des sentimentalen Genres, so berechtigt das rührende Element in dem «Leichenbegängniss» auch gewesen,

für die Laufbahn eines Künstlers als verderblich zu erkennen. So wendete er sich denn mit voller Energie wieder zur Natur, um ihr fernere Inspirationen abzugewinnen. *Arthur Melville* erblickte das «Leichenbegängniss» in Glasgow, als es daselbst ausgestellt war, und liess sich mit dem Maler bekannt machen, um ihm seine Anerkennung auszusprechen. Dies führte zu einer Freundschaft, die spätere, werthvolle Ergebnisse zur Folge hatte. In dem schottischen Dorfe, wohin *G.* sich bald nachher begab, um Natur zu studiren, schloss *Melville* sich ihm an, und die Beiden arbeiteten eine Zeit lang in Gemeinschaft.

Für *G.* war es eine besonders glückliche Fügung, dass er gerade in dem Stadium seiner Laufbahn, wo seine Richtung schon bestimmt war, er aber in technischer Beziehung noch nicht auf der Höhe seiner Entwicklung stand, mit einem Coloristen wie *Melville* in Berührung kam. Er profitirte unter dem Einfluss desselben ausserordentlich. Damals beschäftigte er sich viel mit Studien experimentaler Art, doch malte er auch einige Bilder von Bedeutung, so «The Orchard» («Obstgarten»), und das Bildniss des Rev. Dr. Gardner, welches in München mit der goldenen Medaille prämiirt wurde. Der «Obstgarten» erinnert stark an die Gemälde von *Bastien Lepage*, der in gleicher Weise die Wirkung des Freilichts an Figuren erprobt hat. Das Bildniss Dr. Gardner's ist eine Charakterstudie, bei welcher durch einfache Portraitähnlichkeit eine gewisse Intensität des Ausdrucks hervorgebracht ist. Sowohl in diesem Bilde, wie in den «Schulkameraden» ist das Colorit vorwiegend ein ernstes Grau, in Uebereinstimmung mit dem von dem Maler in beiden Fällen eingenommenen Standpunkt eines kühlen Beobachters der nuchternen Wirklichkeit. Hierin liegt, wie treffend bemerkt worden ist, die Stärke und zugleich die Schwäche dieser Bilder. Es bekundet sich in ihnen gewissermaassen ein künstlerischer Agnosticismus, insofern darin nur die materielle Seite des Daseins, allerdings mit wunderbarer Naturtreue, wiedergegeben ist, jedoch unter völligem Ignoriren des geistigen Wesens, das von einem grossen Theile der Menschheit als einziger Grund für das Vorhandensein der materiellen Form stets betrachtet werden muss. So vortrefflich ihm diese Bilder auch gelungen sind, konnte sich *G.* von solch barem Agnostikerthum nicht lange befriedigt fühlen. Er suchte nach einem besseren Ausdruck seines künstlerischen Empfindens. In dem «Obstgarten» gestattete er seinem Genie grössere Freiheit; er liess sich nicht mehr von der peinlichen Musterung seines Gegenstandes beherrschen. Er analysirte weniger und sah mehr. Anstatt einer correcten, kalten Abbildung äusserlicher Formen ist uns hier ein von dem echten Hauch künstlerischer Begeisterung durchwehtes Kunstwerk geboten.

G. bekam wie gesagt in München die goldene Medaille; dass ihm die Auszeichnung zu Theil wurde, erfreute alle in hohem Maasse. «Hier sagte man sich (d. h. in München) sind Menschen, die Verständniss für uns besitzen, die den Geist unseres Strebens erfassen». In die Freude mischte sich aber ein Gefühl der Enttäuschung, als sie erfuhren, dass nicht der «Obstgarten» preisgekrönt war, das Werk, worin der Künstler sich von der besten Seite seines Könnens zeigt, und ganz den Character der neuen schottischen Schule repräsentirt. Eine Prämiirung dieses Bildes hätte bewiesen, dass man die Schule und ihre Tendenz richtig aufgefasst und geschätzt habe. Nun war der Preis einem Gemälde geworden, das freilich eine ganz vorzügliche Probe künstlerischen Könnens ist, doch weniger mit der neuen Schule, als mit der modernen materialistischen Richtung gemein hat, welche eben diese neue Malerschule zu verdrängen trachtet. Mit Aquarellmalerei hat *G.* sich kaum beschäftigt; kürzlich aber einige besonders schöne Erfolge in Pastellfarben erzielt, in deren Behandlung er sich übrigens schon lange vor der neuerdings eingetretenen Manie für Pastell mit grossem Glück versucht hat. Seine Studien in diesem Fache zeugen von einer merkwürdigen Gabe des Erfassens rasch wechselnder Natureindrücke. *)

Als Mensch und als Künstler hat sich *John Lavery* einer grossen Beliebtheit bei den «Boys» zu erfreuen. Er ist durch und durch eine eigenartige Individualität, ein geborner Impressionist und im Stande, seine Eindrücke mit Fleiss und Sorgfalt wiederzugeben. Starke und lebhafte Impulse sind dieser leicht erregbaren Künstlernatur eigen. Mehrere seiner besten Werke verdanken ihr Entstehen der Eingebung des Augenblicks. Er verwerthet seine Motive mit Geschmack und sicherer, kräftiger Behandlung des Stoffes. Seine Gemälde sind von einer vor-

*) Ausser den beiden obengenannten hatte derselbe Autor in München 1890 weiter ausgestellt ein lebensgrosses Reiterportrait des Gg. Smith Esq. in Glasgow, ebenfalls vorzüglich als Leistung, weiter das Bildniss des Rob. Gourlay Esq. ebendaselbst und eine vorzügliche landschaftliche Darstellung «Das Kornfeld». Wir verweisen bezüglich näherer Details auf die Ausstellungsberichte des Jahrganges 1890. Anmerk. der Redaction.

nehmen Schönheit, sie haben etwas Anmuthiges und zugleich Flottes, dabei die wohlthuende Harmonie und die ruhige Sicherheit eines sich seiner Kraft bewussten Künstlers.

L. ist noch ein junger Mann und hat seine besten Jahre noch vor sich. In Glasgow ist er mehrere Jahre, wie er selbst erzählt, redlich bemüht gewesen, mit der Brodfrage zu kämpfen, ohne dieses Problem immer befriedigend lösen zu können. Im Jahre 1881 gerieth er in den Bann von Paris, das heisst, unter die künstlerischen Einflüsse, die dort in der Luft liegen. 1883 stellte er sein erstes Gemälde «Les deux pasteurs», im Pariser Salon aus, welches von dem Bildhauer St. Marceaux gekauft wurde. Den grösseren Theil des folgenden Jahres verlebte er in ländlicher Einsamkeit, an den stillen Gewässern von Gretz. Als er dann mit der Absicht nach Glasgow zurückkehrte, sein dortiges Atelier aufzugeben, fand er daselbst die neue Kunstbewegung vor, die ihm durchaus sympathisch war, und er beschloss, wenigstens noch eine Zeit lang an den Ufern des Clyde zu bleiben. Er hat Glasgow seitdem nicht wieder verlassen und ist in die Gemeinschaft der «Boys» getreten, obwohl er nicht alle charakteristischen Merkmale ihrer Schule angenommen hat. Seit Glasgow sein fester Wohnsitz geworden, ist mit der Aufzählung seiner Bilder auch seine Biographie gegeben. Hauptwerke von ihm sind die «Lawn tennis party» (Ballspiel-Gesellschaft), welches für die Münchener Pinakothek angekauft ist, und zwei Gemälde, deren Motive der Geschichte der unglücklichen Königin von Schottland, Maria Stuart, entnommen sind. Die «Tennis party» lässt die Hauptvorzüge der Fähigkeit *L.'s* erkennen — seine frische und glückliche Beobachtungsgabe, sein scharfes Auge und seine sichere Hand, welche sich besonders in der gelungenen Wiedergabe des Spieles von Licht und Schatten bewährt hat.*) Seine Behandlung historischer Gegenstände ist eine völlig unconventionelle. In «Dawn, May 14th 1568» (Morgendämmerung des 14. Mai 1568), ist Maria Stuart in der trostlosen Stimmung dargestellt, die sich ihrer nach der auf die verhängnissvolle Schlacht bei Langside gefolgten schlaflosen Nacht bemächtigt hatte. Der Maler hat hier auf die beliebten historischen Details verzichtet, auch effectvolle Localfarben verschmäht. Die beiden Figuren des Bildes sind vollkommen realistisch aufgefasst. Die ihrer letzten Hoffnung beraubte Königin und ihre Dienerin, sind Gestalten, welche unbedingt eine mächtige Wirkung auf den Beschauer üben müssen. Sowohl in Haltung wie Geberden bekunden sich völlige physische Erschöpfung und tiefe Verzweiflung bei diesen von hilflosem Jammer erfüllten Frauen. Für *Lavery* sind die gekrönten Häupter nicht von göttlichem Zauber umstrahlt.

Nach *Guthrie's* Niederlassung in dem malerischen schottischen Dorfe Cockburnspath, das in Künstlerkreisen durch das dort vereinigt gewesene Malerquartett einen denkwürdigen Namen gewonnen hat, gesellte sich als Vierter zu den dort schon Arbeitenden *George Henry*, ebenfalls ein Glasgower. *H.* hatte schon als selbstständig schaffender Künstler von origineller Begabung einen ehrenvollen Platz unter den Pionieren der neuen Richtung erworben. Noch vor einem halben Dutzend Jahren waren seine Leistungen fast nur von experimentalem Character gewesen — plumpe Versuche, die geeignete Form für Das zu finden, was er ausdrücken wollte. Selbst jetzt noch zeigen seine Werke die Merkmale einer etwas schroffen Eigenart, und dass in seinen Bildern eine viel zu individuelle Auffassung markirt ist, um dem grossen Publicum verständnissvolle Theilnahme abzugewinnen, zeigte sich bei seiner in München ausgestellt gewesenen Galloway-Landschaft. Dass *Henry* seinen Weg fand, ist *Edward Hornel* zuzuschreiben, mit dem er vor etlichen Jahren auf dem Lande zusammentraf, und dessen unzertrennlicher Gefährte er seitdem ward. Sie arbeiten in einem Atelier und oft an einem Bilde. «Die Druiden» (in München gewesen) ist eines der ersten bedeutenderen Werke, welche sie gemeinsam ausgeführt haben. *Henry's* «Aufgang des Mondes in Kerkenbright gesehen», bezeichnet den Höhepunkt der ersten Periode seines Schaffens. Das von grauem Zwielicht erfüllte Landschaftsbild ist in einfachem Tone gehalten; die Farbengebung ist schön, ohne aufdringlich zu berühren. Das Formenverhältniss legt Zeugniss dafür ab, dass dem Maler ein feines Gefühl für decorative

*) Unter den 1890 in München ausgestellt gewesenen Bildern des genannten Künstlers erregte die «Sommers-Zeit» (pag. 44 in diesem Jahrgange der Zeitschrift wiedergegeben), weit mehr noch das Interesse der Künstlerwelt, als die Tennis party, weil sie des Autors Anschauung vielleicht noch kräftiger präcisirte. Dass nicht gerade immer die besten Bilder eines Künstlers für die Pinakothek gekauft werden, ist eine in der Künstlerwelt längst bekannte Thatsache, indem es sich bei diesen Ankäufen durchaus nicht immer blos um die ausgesprochenen Fähigkeiten eines Künstlers handelt, am wenigsten aber um ganz Modernes. Von *Lavery* rührten übrigens eine ganze Reihe bedeutsamer Werke der Münchener 1890er Ausstellung her, so eine prächtige weibliche Actstudie, ein «Junges Mädchen in Schwarz», «Brücke zu Gretz», «Dawn, May 14th 1568» und das prächtige grosse Pastell «Sirene».
Anmerk. der Redaction.

Wirkungen innewohnt. Dieser Sinn für das decorative Element bildet in der That den Grundzug aller Malerei *H.'s*. In Bezug auf Kraft und Inspiration sind seine Bilder von durchaus schottischem Charakter; desgleichen in jenem Ahnen des Uebersinnlichen, wofür die Schotten in ihrem Dialect das Wort «Fey» haben. *George Henry* besitzt gleichsam die Gabe des zweiten Gesichts. Er fasst, während er die äusseren Erscheinungen der Natur in sich aufnimmt, dieses Endliche als die Hülle auf, welche das Unendliche umkleidet. Dieser Geist, von dem die Werke fast aller dieser jungen Schotten mehr oder weniger durchdrungen sind, offenbart sich auch in *H.'s* «Mushroom gatherer» (Die Pilzesammlerin), einem kleinen, wunderbar stimmungsvollen Bilde, das ebenfalls in München ausgestellt war. Es ist um die Dämmerstunde des grauenden Morgens, und grade über dem im Profil gesehenen Kopf des jungen Mädchens, das sich in dem matten Zwielicht niederbeugt, steht die gelbe Scheibe des sinkenden Mondes. Das Motiv ist mit Zurückhaltung behandelt, doch liegt eine Fülle gedampfter Farbentöne uber den weiten Flächen. Bei der Galowaylandschaft hat er eine entgegengesetzte Wirkung erstrebt und in Farben, diesem wichtigsten Mittel der Imaginationsmalerei, förmlich geschwelgt. Das Bild gluht und sprüht von Farben; und es würde Einem beim Anschauen dieser Pracht durchaus natürlich dunken, wenn Moses in einer solchen Landschaft den brennenden Busch erblickte, oder das Licht vom Himmel käme, das den Apostel Paulus umleuchtete, da er gen Damascus wanderte. *Henry*, der sonach seine Kraft in zweierlei Art zu bethätigen weiss, bürgt durch seine bisherigen Studien in der Farbengebung dafur, dass ihm bei grosserer Reife und hoherer Beherrschung des künstlerischen Ausdrucks noch edlere, vollendetere Kunstschöpfungen gelingen werden.

E. A. Walton, der in seiner äusseren Erscheinung eine merkwürdige Aehnlichkeit mit *Robert Burns* besitzt, und dem die «Boys» wegen seiner Vorliebe für die japanische Kunst den Spottnamen Hokusai gegeben haben, nimmt künstlerisch so ziemlich die gleiche Stellung ein wie *Lavery*. Auch er fasst die Dinge von der heiteren Seite auf, und lasst sich am liebsten von leichten, gefalligen Eindrücken inspiriren. Doch neben diesem Hang besitzt er auch die Fähigkeit ernster Empfindungen. *W.* ist wie ein Kind, das, ohne sich viel Rechenschaft von seinen Stimmungen zu geben, ganz in Dem aufgeht, was sein Wesen just erfüllt. Seine Bilder sind der genaue Ausdruck seines Wesens, und so kommt es zuweilen vor, dass er zwei verschiedene Stimmungen in e i n e m Gemälde vermischt, was zu keinem besonders harmonischen Ergebniss führt. Eine grosse Anzahl seiner Bilder sind Portraits. Obwohl er von Hause aus Landschafter ist, erkannte er doch schon rechtzeitig, dass das Malen von Köpfen für die technische Vervollkommnung eines Künstlers ausserordentlich förderlich ist. Seine Bildnisse sind besonders als Charakterstudien von Werth. Am Besten sind ihm jedoch unstreitig landschaftliche Naturaufnahmen gelungen.*) Seit *Cecil Lawson* gestorben ist, hat Grossbritannien keinen Landschaftsmaler ersten Ranges besessen. *W.* dürfte dereinst berufen sein, die Lücke auszufüllen.

Unübertroffen in Bezug auf die Technik ist *Joseph Crawhall*. Der Pinsel scheint in seiner Hand zum Zauberstab zu werden. Mit wenig Strichen erreicht er viel, denn jeder Strich ist von Bedeutung. Die meisten seiner Bilder sind Aquarelle, und am liebsten malt er Thiere. Seine Pferde, Hunde und Tauben sind wirkliche Charakterstudien. In seinen Malereien liegt Witz, sie wirken gleichsam wie Epigramme, und hiedurch bringt er seine jungen Kunstgenossen nicht selten zum Verzweifeln am eigenen Können. Seine leichte, gewandte Pinselführung scheint ihrer Mühe und Anstrengung zu spotten. Sein Einfluss wirkte, wie der *Walton's*, ungemein heilsam für die Mehrzahl der Genossen, deren Ernst vielleicht sonst einen Mangel an Frische erzeugt haben würde. Er strebt nicht, wie es in der europäischen Kunst allgemein üblich ist, nach einer Gesammtheit des Naturbildes, das er uns vorführt. Er sagt ganz offen: «Das Ensemble interessirt mich nicht; ich verweile lieber bei den Punkten, die mir gefallen». Und so erinnert seine Auffassung an den japanischen Geschmack, der sich am Hervorheben der Hauptsachen genügen lässt, ohne sich um die Zwischenräume zu bekümmern. *C.* malt fast nur kleine Bilder, was bei seiner Methode und

*) Die geehrte Autorin dieser Zeilen mag es der Redaction nicht verübeln, wenn sie in diesem Falle etwas anderer Ansicht zu sein sich erlaubt. Das mit einer Medaille ausgezeichnete «Portrait eines jungen Mädchens» (Vollbild siehe pag. 20 dieses Jahrganges der Zeitschrift) war eine Leistung, der man allgemein die erste, höchste Auszeichnung der 1890er Ausstellung vindicirte. Wenn alle Landschafter solche Bildnisse malten, dann wären die specifischen Portraitmaler völlig überflüssige Figuren, denn die Behandlung der Farbe ist bei *Walton* eine ebenso volle, empfundene, durch und durch künstlerische, wie auch die Wiedergabe der Form. Anmerk. der Redaction.

Otto Eckmann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

seinen Motiven auch selbstverständlich ist. Von fesselndem Reiz sind einige seiner Pastellbilder.

James Patterson wird gleich *Lavery* nicht ganz als zur Gemeinde gehörig betrachtet. Sie Beide besitzen von Dem, was der neuen Schule charakteristisch ist, die äusseren Merkmale, welche sie auf ihre sonst dem Tagesgeschmack entsprechenden Bilder übertragen.*) Nach Ansicht der «Boys» sind diese Beiden eben nur in Paris ausgebildete Maler, die zufällig in Schottland ihre Kunst ausüben, um davon zu leben, doch des tiefen Ernstes, jener Innerlichkeit, wovon die echten Werke der Schule durchweg durchdrungen sind, ermangeln.

Geistig fördernd und anregend wirkt auf alle Mitglieder der Gemeinde der Landschafter *Macaulay Stevenson*, dessen Aquarelle sich durch die feinste Zartheit der Behandlung auszeichnen. Er ist der Freund Aller, ein stets wohlwollender, wenn auch strenger Kritiker. In seinem Atelier finden die Versammlungen statt, und bis jetzt hat er mit den von Noth bedrückten Collegen jeden Pfennig seiner Baarschaft getheilt. Seine Landschaften sind von echt schottischem Charakter; meist schattige Waldesgründe, die man sich als Tummelplatz von Geistern vorstellen kann. Er malt gern Mondschein-Effecte, weshalb ihm die «Boys» den Beinamen «The Moonlighter» (der Mondanzünder) gegeben haben.

David Gould liebt Wolkeneffecte darzustellen, bei denen er zur Verwunderung der Philister vom sogenannten Realismus gänzlich Abstand nimmt. Seine Farbengebung ist ernst, fast traurig stimmend; Schwarz und Grün oder Grün und Blau sind seine liebsten Zusammenstellungen. Man hörte vielfach äussern, dass seine Compositionen, im Stil der gemalten Fenster alter düsterer Kathedralen auf Glas gemalt, sich viel schöner ausnehmen würden, als auf Oelgemälden. Auch hat er in der That ganz kürzlich einen Entwurf für ein Fenster vollendet, der so viel Beifall fand, dass ihm darauf hin das Anerbieten eines kleinen gesicherten Einkommens nebst einem Antheil an allen für seine Glasmalereien zu erzielenden Einnahmen gemacht wurde.**)

Bei der Beurtheilung dieser neu entstandenen schottischen Schule wäre es verfehlt, einen anderen Maassstab anzulegen, als den unserer eigenen Kunstperiode. Man darf diese jungen Maler nicht etwa auf eine Stufe mit den grössten Künstlern aller Zeiten stellen wollen. Sie üben ihre Kunst in einer individuellen, neuen Weise aus, sie streben eine neue Richtung an, die mehr mit der Malerei der alten italienischen und deutschen Meister verwandt ist, als sie mit den Traditionen *Rembrandt's* gemein hat, dessen Methode das Kunstleben Europa's seit den Tagen dieses Meisters mehr oder weniger beherrscht. Die aus der neuen Schule hervorgegangenen Gemälde haben etwas von jener strengen, zuweilen in schroffe Rauhheit übergehenden Behandlung, die jeder Pionierarbeit anhaftet, und in diesem besonderen Falle auch dem Charakter des Landes und der Rasse der Pioniere selber entspricht. Diese Eigenthümlichkeit ist hier durchaus nichts Ungehöriges. Was bei Kunstwerken eines durch Generationen überkommenen, ausgereiften Stils ein Fehler sein würde, ist bei einer neuen, noch im Durcharbeiten begriffenen Kunstrichtung ein gutes Zeichen. Weist die neue Schule auch in ihren jetzigen Leistungen mehr Strenge als Anmuth, mehr die Spuren von Anstrengung als Behagen auf, so sind diese Neuen doch auf dem richtigen Wege und können es, was den Geist und die Entwicklungsfähigkeit ihrer Kunst betrifft — abgesehen von den ersten Grössen — mit den Besten ihrer Zeit aufnehmen.

Obwohl sie nach ihrem persönlichen Geschmack und Talent die grösste Verschiedenheit in den Motiven wie der Behandlung aufweisen, haben diese jungen Schotten doch Alle einen verwandten Zug, der ihnen eine Art Familienähnlichkeit verleiht. Dies ist in Anbetracht des sie Alle beherrschenden Geistes nicht eben wunderbar. Trägt somit eines Jeden Schaffen den Stempel einer besonderen künstlerischen Individualität, so darf man doch von Keinem aus der Gruppe behaupten, dass er ohne Bedeutung für das Gedeihen der ganzen Schule gewesen wäre.

*) Gerade *Paterson's* Landschaften gehörten zu jenen Bildern, die unter den Künstlern in München das grösste Aufsehen machten durch die Kühnheit der Farbenbehandlung und die Tiefe der darin liegenden Naturbeobachtung. Anmerk. der Redaction.

**) Unter den zahlreichen schottischen Ausstellern, welche hier nicht mit Namen genannt sind, dürfte vielleicht noch einer aufgeführt werden, dessen Bild, «Der gute König Wenzel», allgemein mit Entzücken betrachtet wurde, *Alexander Roche*, von dem ausserdem das köstliche Bild «Die Kartenkönigin», sodann «Auf dem Gipfel», «Miss Loo» und «Die Schafhirten» die Ausstellung zierten. Anmerk. d. Red.

NOCH EINMAL „VON UNTERWEGS"

von

H. E. von BERLEPSCH.

Verehrtester!

Werden Sie ungeduldig darüber, dass ich nochmals «von Unterwegs» schreibe? Es zieht mich gar nicht so fürchterlich hinüber nach unseren deutschen Gauen, wo allerwege noch sehr kühle Lüfte wehen, wo es mehr Professoren und Geheimräthe als Menschen giebt, und Poeten, die vom Geiste unserer Zeit keine Ahnung zu haben scheinen, Bürger- und Volksbühnen errichten wollen, auf denen mittelalterliche Figuren den Sieg der Tugend über das Laster, sittsamer Weiblichkeit über politische Bösewichter darstellen und derlei Rumpelkammer-Dichtung als moralischer Hebel an die Erziehung des Volkes heute, sage heute, angesetzt werden soll! Ob unsere Antiquitätendichter sich irgend etwas von ihren Comödien versprechen, was auf den Gang der Dinge Einfluss haben konnte? Am Ende gar! Oder sind sie Apostel im Dienste höherer Mächte? Sie wollen übrigens gewiss nur, dass der Dusel des Lebens immer der gleiche bleibe, sie wollen nichts von der gährenden Kraft wissen, die langsam aber sicher wie ein elementares Ereigniss alle Schichten erfasst, unberechenbar in ihren Resultaten ist. Ach — die Publicums-Grössen! Sie gehen doch wohl immer auf Stelzen, nicht auf eigenen Beinen, und das Kostliche dabei ist, dass ganz wenige nur das unnatürliche holzerne, absägbare Untergestell sehen, die Mehrzahl aber an die wahrhaftige Grosse solcher Erscheinungen glaubt! Oh — deutsche Poesie, wie welk sind Deine Ritter-Fräulein-Brüste geworden! Ich sah übrigens neulich einen Seiltanzer, ganz in Eisen als Ritter gekleidet, mit der Balancirstange über das Seil gehen. Ob der Mann von sich aus diesen heillos ironischen Einfall hatte? Giebt es unter den Seiltänzern am Ende wirkliche Ritter? Warum nicht! Zieht doch auch eine wirkliche, unbestritten ächt Principessa als Tingel-Tangel-Sängerin durch die Welt! Fragt aber Einer, ob unsere Ritter auch Reiter seien (was im Grunde genommen Eins und Dasselbe ist), so könnte ihm vielleicht *Oberlander* darüber Aufschluss geben, wie ein berittenes Ordensritter-Capitel von heute aussähe!

Hugo Vogel, Berlin. Studie.

Wären Sie übrigens auch hier, in dieser wunderbaren Stadt, oder vielmehr nicht in der Stadt, sondern hier oben in den luftigen Höhen von Fiesole, so würden Sie es begreiflich finden, dass ich nicht

schon längst wieder über die Alpen heimgesegelt bin in mein Atelier, wo's am behaglichsten ist, wenn im Ofen das Feuer knistert und die Schneeflocken am grossen Fenster vorbei in die Tiefe fallen, wenn's also Winter ist und der Mensch gezwungenermaassen sich innerhalb seiner vier Wände bewegen muss. Dann — ja dann ist der Norden mit seinen geheizten Stuben ein wahres Eldorado, derweilen man in Italien friert und ungezählte Tropfen Rothweines durch die Kehle träufeln muss, um nur einigermaassen in warme Stimmung zu kommen. Die Nordländer bilden sich immer ein, im «weichen Süden» friere man nicht, desshalb müsse man eigentlich die Zeit, wo bei uns der Christbaum brennt, in italischen oder anderen Landen fremder Zunge südlich vom 46. Breitegrad zubringen, die Neujahrsnacht in Sommerkleidern auf der Strasse feiern und am Dreikönigstage das erste kleine Sonnenstichlein heimbringen. Derweilen verhalten sich die Sachen ganz anders; wenn die Sonne scheint, wenn es heiss ist, dann ist Italien eigentlich erst Italien; zur Winterszeit aber friert man hier mehr wie bei uns, denn Oefen sind eine seltene und ausserordentlich kostspielige Geschichte, da sowohl Holz wie Kohlen von anständiger Qualität sozusagen schon mit zu den kostbaren Artikeln menschlicher Lebensbedürfnisse gehören, von Petroleum gar nicht zu reden — das kostet dreimal soviel als der beste Wein. Auf Allem, Allem sind eben Steuern, Steuern und nochmals Steuern. Dafür aber hat Italien eine stolze Flotte und ein gut — angezogenes Landheer, sehr viele arme Nobili, beinahe so viele wie wir in Deutschland, armes, noch mehr unzufriedenes Volk, das vielfach sogar in anständigen Kleidern, aber mit knurrendem Magen herumgeht und auf Jene nicht gut zu sprechen ist, denen der Herrgott Amt und Würden, folglich bestimmte Einkünfte und damit auch Nebeneinkünfte verliehen hat, welche dem grösseren Theile nach in ächtem gangbaren Gelde ausbezahlt werden. Ja, die Flotte und das Landheer! Sauber sehen sie aus, die italienischen Soldaten, auch gehen die Officiere weder mit Stock noch Regenschirm spazieren, wie man das zuweilen an Militärs anderer Staaten, die an Italien grenzen, zu beobachten Gelegenheit hat; schlagen würden sie sich zweifelsohne wie die Löwen, wenn ihnen die Gelegenheit dazu geboten, wenn z. B. so kleine Nationenhatzen inscenirt würden, wie man etwa die beliebten und meines Wissens nicht streng verfolgten, vielleicht im Stillen sogar sanctionirten «Corpshatzen» in anderen Ländern, wo «Bildung» das Schlagwort vom frühen Morgen bis zur späten Nacht ist, ausficht. Es wäre eigentlich nicht übel, dergleichen Paukereien auf neutralem Gebiet, an der Grenze! Vielleicht kommt es noch dazu, statt der kostspieligen Monstreaufführungen auf den Kriegsschauplätzen einen kleineren Maassstab anzunehmen und dabei die Gegner erst in homerischer Weise sich gegenseitig anbrüllen zu lassen. — Uebrigens habe ich, nebenbei bemerkt, unter den italienischen Studenten blos ganze Gesichter, keine Treffzonen für gegnerische Hiebe gesehen. Das freiheitliche Gefühl des Volkes, das in gewissen Beziehungen ja ausserordentlich hoch entwickelt ist, würde sich dagegen auflehnen, dass man einem bestimmten Stande das Recht gegenseitiger Körperverletzung offen oder wenigstens im Stillen zugesteht, während für andere

Hugo Vogel, Berlin. Studie.

Bevölkerungsschichten in solchen Dingen der Criminalcodex jederzeit seine Anwendung findet. Das ist ein Zug von natürlichem, gerechtem Empfinden, der vielleicht auch anderswo einmal zur Geltung kommt, wenn das Princip «was dem Einen recht, ist dem Andern billig» vor dem Gesetze thatsächlich zur Durchführung gelangt und es vor der Göttin mit den komischerweise verbundenen Augen — sie schielt ja mehr oder weniger doch unter der Binde hervor — nur einerlei Recht und Unrecht für Alle ohne Ansehen der Person giebt. — Doch — wozu hier oben, in dieser göttlichen Ruhe an all' dergleichen Larifari denken!

Hugo Vogel, Berlin. Studie.

Vom Monte Senario her weht ein leiser Wind, der hin und wieder das Rauschen des Mugnone aus dem Thale herauftragt, die schlanken Cypressenwipfel leise biegt und grosse, runde, weisse Wolkenballen langsam vom Mittelmeere her über das alte Etrurien nach der Adria hinübertreibt. Am Hange nach dem Thal zu arbeiten unweit von den Sitzreihen des Amphitheaters ein paar Maurer am Fundament eines Hauses; man hört zuweilen den Hammerschlag auf dem harten klingenden Stein; vom Klösterlein der Franziskaner, das droben liegt, wo ursprünglich zweifelsohne ein etruskisch Heiligthum und die Citadelle stand, tönt irgend ein Glockenzeichen herüber — sonst ist's aber wirklich still, ganz still, hier auf der Terrasse des Hauses von Ferucchio, wo man einen bezaubernd guten Wein trinkt und wahrhaft paradiesisch gute Pollastri gegen mässige Bezahlung zu essen bekommt, während drunten in der «Aurora» — der Name ist für die Geldbeutel der dort Einkehrenden sehr symbolisch — alle Preise heillos gesalzen sind. Solcherlei Salz kostet nichts; das wirkliche ist, wie gar viele der nothwendigsten Lebensdinge, wahnsinnig theuer. Warum? Ja, da muss man Staatsmänner und Nationalökonomen fragen, obwohl die nationale Oekonomie in Italien ein Bild sonderbarer, nicht besonders erfreulicher Art giebt. Uebrigens — was geht das Alles mein verwaistes Münchener Atelier an, das mir just im Kopf herumging, einen grossen Raum, über, neben, unter welchem ebenfalls Ateliers sind! Ich brauche nur daran zu denken und mir fällt alles mögliche Zeug ein, das Stoff böte zu einer herrlichen Arbeit über «Freuden und Leiden eines Atelier-Inhabers»! Man stelle sich z. B. so einen jener unsäglich miserabel construirten Münchener Atelierhauskasten vor, dessen Erbauer vor seiner Würde als «Herr Baumeister» vielleicht Bäcker oder Schuster oder sonst was war, auf einmal aber das Baufieber bekam, was ihm natürlich kein Mensch wehren kann. Ateliers bringen viel Geld ein — also baut man Ateliers, stellt, weil es überhaupt in den Münchener Wohnungen der Fall, das miserabelste Fabrikat von Ofen hinein, das irgendwo beim Abbruch von Arbeiterbaracken billig zu haben war, klitscht an die Balken, welche Stockwerk von Stockwerk trennen, ein paar Latten an, bewirft sie mit schlechtem Gyps, macht grosse Fenster — da — das Atelier ist fertig, kostet gehörige Miethe, und wenn man weiter irgend etwas davon haben will, muss man eben brav selber blechen; ist es doch eine der hausherrlichen Cardinaltugenden, nichts machen zu lassen, es sei denn, dass der Miether es bezahle. Doch mit dem Raum allein hängen diese «Freuden und Leiden eines Atelierbewohners» nicht zusammen! Es giebt ja auch Nachbarn, z. B. Maler älterer Ordnung, Leute, die wie die französischen Epiciers sich mit einem gewissen Alter zur Ruhe setzen, an Kunst überreichlich genug geleistet

Hermann Baisch pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Gegen die Brandung.

und sich die nöthigen Mittel zum weiteren Lebensunterhalte eben in diesem handwerklichen Zweige verdient haben, nichts desto weniger aber doch immer noch sich den Luxus eines Ateliers erlauben, hauptsächlich mässigem Lebensgenuss und ihrer Gesundheit das Hauptaugenmerk zuwenden, Holz sägen und spalten, den ganzen Tag mit genagelten Schuhen hin und her laufen wie Menagerie-Einwohner in ihrem Käfig, immer etwas zu hämmern, zu nageln, zu hobeln, zu feilen und manchmal — Alter schützt vor Thorheit nicht — sogar noch Besuch von jungen Damen, wie es scheint Athletinnen haben, die — in welchem Costüm es geschieht, weiss ich leider nicht — Ringkämpfe aufzuführen scheinen! Ja — Atelierbewohner! Herrlicher Titel für ein Werk, gegen welches Herr Tartarin in allen Ausgaben eine Kleinigkeit ist! Aber schreiben muss es eben Einer, der es aus eigener Erfahrung kennt und die Maler so zeichnet, wie sie sind, nicht im conventionellen Novellenstyl! Vielleicht thut's einmal ein Maler, der schreiben kann. Er braucht nur zu erzählen, was man selbst erlebte; das ist oft so toll, wie man es kaum erfinden könnte. Und da sogar *Paul Lindau* zugiebt, dass, wenn ein Maler das Schildern mit der Schreibfeder verstehe, es ganz gewiss viel besser ausfalle, als alle und jede Berufsschriftstellerei, so ist zu hoffen, dass sich eines Tages der rechte Mann finde, um so mehr, als die allgemeine Durchschnittsbildung in Künstlerkreisen entschieden eine steigende Linie gegenüber früher zeigt, wo es beinahe als ein Vorzug galt, möglichst roh, brutal, ungeschlacht aufzutreten und vielleicht keinen richtigen Satz schreiben zu können. Das ist noch gar nicht lange her, noch kein halbes Menschenalter, und böse Stimmen behaupten, es gebe sogar künstlerische Titelträger, die mit dem A-B-C auf gespanntem Fusse stünden, während sie das Einmaleins vorzüglich zu handhaben wüssten, und zwar nicht blos das künstlerische Einmaleins, sondern schon das andere, eigentliche. Unter den französischen Künstlern sind nicht wenige, die mit der Feder umzugehen wissen, dass es nur so eine Freude ist; stellt doch überhaupt die litterarische Welt zusammen mit der künstlerischen dort eine viel einheitlichere, in den geistigen Interessen enger verknüpfte Gemeinschaft von Schaffenden dar, als es bei uns im zünftigen Deutschland der Fall ist! Entbehren wir nun auch der schriftstellernden Maler oder der malenden Schriftsteller, so ragt dafür eine andere Körperschaft stark in's Bereich der Kunst oder wenigstens der malenden Menschheit hinein, die Armee nämlich — aber nicht im activen Zustande. Was dagegen in Pension lebt — und die Zahl dieser wird bekanntlich fleissig gemehrt — das malt, mit wenigen Ausnahmen.

Hugo Vogel, Berlin. Studie.

Es kam mir vorhin der Ausdruck «Malende Schriftsteller» in den Mund.

Wissen Sie auch, dass von solchen, von wirklichen «malenden Schriftstellern» in Paris ein wirklicher «Salon», der dritte, eröffnet worden ist und zwar unter dem Titel «Poil et Plume»! Soll ich Ihnen davon etwas erzählen? Ich bin zwar nicht selbst dort gewesen, auch wäre mir Das, was ich in deutschen Zeitungen, von deutschem Beurtheilungsstandpunkt ausgehend (der natürlich eigentlich der maassgebende für die ganze gebildete Welt sein sollte, von Rechtswegen!!) gelesen habe,

durchaus nicht maassgebend, denn was hat im grossen Ganzen (wenige specielle Fälle ausgenommen) die deutsche Journalistik für einen Standpunkt gegenüber von Dingen, die ausser das Fach der Historienmalerei einerseits und der Heiligenmalerei anderseits fallen! Und nun vollends einer Ausstellung Geschmack abgewinnen können, an der man in manchen Fällen nicht so sehr das technische Geschick als den geistreichen Einfall, den künstlerischen Wurf in rohen Umrissen bewundern muss — das ist eine Forderung an unsere Kunst-Feuilleton-Rechthaber, die wahrscheinlich bei den meisten zu hoch gespannt erscheint; wird doch das Publicum systematisch dazu erzogen, in einem möglichst maschinell exercirenden Soldaten das Ideal des Staatsbürgers, in peinlich durchgeführter und ausgetüftelter Malerei den letzten, höchsten Endpunkt der Pinselkunst zu erblicken, und wie viele Pinsel arbeiten nicht dieser Anschauung zu Gefallen, theils aus materieller Ueberzeugung, theils aus wirklicher Talentlosigkeit!

Nein, was ich von «Poil et Plume» weiss, das habe ich im «Figaro» gelesen, und da mir das Scriptum in seinem heiteren, geistreichen, nichts weniger als professorlich-docirenden Tone gefiel, so schadet es am Ende nichts, wenn ich das Eine und Andere wiedergebe, um so mehr, als vielleicht manchen Lesern der «Kunst unserer Zeit» der «Figaro» nicht zugänglich ist. Es ist kein Geringerer als *Raffaelli*, der sich darüber ausspricht. Er sagt u. A.:

«Zwei Stunden war ich drinnen — es stieg mir unwillkürlich der Gedanke auf, wohin denn all diese Dinge einst kamen, auf welche Weise sie vom Schicksal zerstreut, zerknittert würden, doch — für den Moment genugte es mir, Namen wie *Gérard de Nerval, Alfrède de Musset, de Baudelaire* u. a. zu lesen, um eine ganz grosse Portion Respect in mir wach werden zu fühlen. Ueber Jene zu sprechen, welche in völliger Verkennung ihrer Anlagen sich hier als Aussteller präsentiren, erlasse man mir. Uebrigens habe ich gerade hier die Ueberzeugung von Neuem bekommen, dass mit der wahren Kunst sich nicht Spass treiben lässt, und dass Jene, die vielleicht am geistreichsten erscheinen, am wenigsten den Namen eigentlicher Künstler verdienen. Haben Sie vielleicht die Ausstellungen der «Incoherents» besucht, die seit einigen Jahren stattfinden, und fanden Sie dieselben vielleicht lustig? Ich meinerseits fand sie düster, sie stimmten mich traurig, und warum? Weil die kürzesten Spässe stets die besten sind und wir uns kaum einen wirklich denkenden Menschen vorstellen können, der acht Tage darauf verwendet, ein Witzlein, einen sogenannten spassigen Einfall zu malen oder zu radiren!*) Es hat sich mir dabei neuerdings eine Bemerkung aufgedrängt, die ich schon öfter machte, die nämlich, dass die geistreiche Art der Darstellung durchaus nicht immer ein hohes Maass wirklich künstlerischer Empfindung vorauszusetzen braucht, dass die geschickten unter den Malern durchaus nicht stets auch Künstler vom reinsten Wasser seien. Ist es denn schliesslich ein Triumph der Malerei zu nennen, wenn ein gemalter Zuave so aussieht, als klebte thatsächlich die rothe Mütze auf der Leinwand, oder wenn beim Anschauen eines gemalten Bauern sich die groben Holzschuhe wie wahre Körper präsentiren?

Das grösste Vergnügen übrigens, was ich beim Durchwandern dieser Ausstellung empfand, bestand für mich darin, zu unterscheiden, wo der Ausfluss des Schriftstellers einerseits, wo der eigentliche Maler anderseits sich documentire. Diese Schriftsteller-Maler in ihren zeichnerischen Leistungen richtig zu beurtheilen, dazu bedarf es vielleicht eines ganz eigen künstlerischen Maassstabes. Was in erster Linie auffällt, ist die Ueberzeugung, dass manche der Autoren dieser zweihundert Leinewanden ohne weiteres die Feder hinlegen könnten und mit dem Pinsel nicht blos ihr Glück machen, nein, dass sie wirkliche grosse, gute Malerei machen würden. Vor allen Anderen fällt *Bergerat Caliban* auf. Oelbilder ebenso wie Aquarellen bezeugen seine mehr als gewöhnliche Befähigung; kein Wunder, dass von ihm die Idee zu dieser Ausstellung herrührt! Was kann sich ein Schriftsteller für besseren Erfolg wünschen, als dass er selbstgemalte Bilder verkaufe; das thut er, und wenn ihm also der Schmerz widerfährt, mit seinen Theaterstücken bei den Herren dieser oder jener Intendanz kein Glück zu haben — was thuts, komme er in unser Lager! Wir sind nicht viel mehr als etwa zehntausend Maler,

*) Der geistreiche Autor obiger Zeilen kennt demnach das Gros jener Künstler, oder sagen wir: «jener malenden Menschen» nicht, die da glauben, es müsse hinter einem Bilde etwas Anekdotenhaftes stecken! Wenn er nach München käme, könnte er diese Species nach Dutzenden von selbstbewussten und sich selbst bewundernden Exemplaren kennen lernen. Leider nimmt unser Publicum diese Leute noch immer als ernsthafte Künstler hin, und die Familienjournale, welche Holzschnittfutter en masse brauchen, nehmen die Waare aus solchen Werkstätten, da ihr Inhalt mehr als gemeinverständlich, jederzeit mit Handkuss an.
Anmerk. d. Red.

also findet sich schon noch ein weiteres Plätzchen! — Doch — er steht nicht allein, glaubt man doch bei gar Vielen, sie üben die Malerei als ihren eigentlichen Lebensberuf aus. Da ist z. B. vortrefflich als Landschafter *Georges Duval*, *Henry Morel*, als Marinemaler *Louis Gaillard; Firmin Javel* brachte ein prächtiges Pastellbild, einen Bergwald mit dunkeln Tannen darstellend, *Paul Masson* und *Fernand Calmettes* zeigen sich als geistreiche Illustratoren, *Gonzague-Privat* als Portraitmaler, und schliesslich darf ich der Namen *Gustave Rivet*, *Clovis Hugues*, *Toudouze*, *Ponchon*, *Moreau-Vauthier*, *René Racot*, *Maurice Montégut* nicht vergessen. Von *M. Bourdelle* rührt eine hübsche Terracotte her, *Philipp Gille* und *Gaston Bérardi*, beide von der «Indépendance belge», sandten reizende Bronzen, *Merinos*, der unübertroffene Humorist, gab einen Affen in Bronze, auf dessen Haupt der Helm der Minerva sitzt, *Camille Lemonnier* sandte ein Paar im Ton wahrhaft goldene Landschaften. Doch damit nicht genug, auch Damen betheiligten sich an dem köstlichen Unternehmen. Die eine davon ist Madame *Valtrie Fould*, die Verfasserin der köstlichen im Théâtre du Gymnase aufgeführten Comödien, die in der Welt unter dem Autor-Namen *Gustav Haller* segeln. Von ihr rührt eine reizende Büste, das satirische Lustspiel darstellend, her. Das ist Geist, Witz, Verstandesschärfe, und mit welch coquettem Geschick die reizende Erscheinung ihre Maske trägt! Es ist wahrhaft empfundenes Leben und könnte in der Natur gar nicht anders sein.

Hugo Vogel, Berlin. Studie.

Die andere Ausstellerin ist *Gyp*, Comtesse de Martel, von der Linie der *Mirabeau Tonneau*, mithin vom wahren alten Adel Frankreichs. *Gyp* ist, um es mit einem Worte zu sagen, ein Wesen zum Närrischwerden, denn Alles, was an ihr ist, zeugt von Witz und reisst zur Bewunderung, zum Erstaunen hin. Man liest ihre Romane, ohne davon überzeugt zu sein, dass sie wahre Litteratur-Leistungen seien, und dabei sind sie dennoch so reizend! Man schaut ihre Skizzenbücher durch, ihre Mappen mit Zeichnungen und Pastellen jeder Art, ohne dass man dabei gerade an eigentliche Malerei dächte, und dennoch ist man von den Sachen entzückt — ja, wenn ich je diese Dame, von der alle Romane sprechen, malen, wenn ich eine charakteristische Erscheinung des ausgehenden Jahrhunderts geben wollte, so machte ich die Reise nach Neuilly und würde *Gyp* bitten, mir zu sitzen so wie sie da bei «Poil et Plume» sich zeigt, mit dem prächtigen Strohhut, unter dem alles Mögliche hervorschaut, was einem den Kopf vollständig verdrehen kann!

Ich will die Reihe der Lebenden mit den Besten der Guten beschliessen: Mit *Haraucourt* und *Octave Mirbeau*. Ihnen gebührt eigentlich das höchste Lob, das man Künstlern bieten mag. *Haraucourt* zeigt sich in seinen zwei Pastellen als ein feinfühliger Poet, bei *Octave Mirbeau* aber tritt die malerische Anschauungsweise in geradezu hervorragender Weise zu Tage. Uns Maler reizt durchschnittlich, was vom Publicum selten beachtet, noch weniger oft verstanden, manchmal aber dennoch bis auf einen gewissen Grad empfunden wird: die Art, wie im Terrain sich Ueberschneidungen gestalten, das, was dem Ganzen den eigentlichen künstlerischen Halt verleiht: die scharfe Beobachtung der einzelnen Tonwerthe, die Einheitlichkeit der farbigen Erscheinung, dabei der ausgesprochene Sinn für Zeichnung, für «Verschwörung der Linien» (conspiration des lignes), wie *Diderot* sagte. Nehme ich die eine wenig individuelle Studie «Pinie am Meere» aus, so muss ich zugestehen, dass sich in *Mirbeau's* Arbeiten Eigenschaften

Hugo Vogel, Berlin Studie

aussern, die selbst bei Künstlern von Beruf selten angetroffen werden. Farbe sowohl wie Erscheinung sind derart, dass man einen starken künstlerischen Geist aus ihnen herausempfindet; das zeigt sich in der grossen, schönen Einfachheit, die sich durchweg kundgibt. Mit solchen Fähigkeiten ausgestattet, kann man eben anfassen, was man will, und man flösst allerwege damit Achtung ein!

Soweit die Lebenden!

Nun aber zum „Louvre", zu den Arbeiten der Dahingegangenen! Gleich der Erste schon nöthigt uns zum respectvollen Grusse, *Théophile Gautier!* Es ist, als hätte er in den herrlichen Weiberköpfen seine „Émaux et camées" gemalterweise geben wollen! Sie sind geradezu brillant! *Auguste de Châtillon*, der Verfasser des „Levrette en paletot". — Gott, wie lange ist es her, dass ich diese Erscheinung, eine ächte gute Figur der „Bohème" (man erinnere sich an die herrliche „Vie de Bohème" von *Murger*) sah — ist durch eine Kopfstudie vertreten, die vielfach an *Couture* erinnert. In *Houssaye* klingt *Diaz* stark nach, bei den Caricaturen *Alfrede de Musset's* empfindet man die ganze verfeinerte Schärfe dieses Geistes, *Baudelaire's* Skizzen sind auch anregend, aber was sonst noch kommt, ist viel, viel wichtiger! *Victor Hugo* und die *Goncourts!* Darüber sich so auslassen, wie man es thun könnte, das verlangte mindestens ein Buch, es spricht eine ganze Welt aus diesen Dingen.

Wer *V. Hugo* als Schriftsteller kennt, kann ihn in seinen künstlerischen Leistungen absolut nicht verkennen, er ist auch da ganz er selbst, wie er leibt und lebt, eine Erscheinung, zusammengesetzt aus den merkwürdigsten Gegensätzen, bald ein hoher Spieler, dann wieder ein Mensch von grandiosen Einfällen, ein andermal rasend, toll, unsinnig, aber immer von eigenartiger in sich bestimmter Vorstellungsart. Aus Allem weiss er etwas Geistreiches zu gestalten; unter seinen Fingern wird das Dintenfass zum Neger, oder er taucht die Fransen seiner Kielfeder in das schwarze Nass der Schriftstellerei, fährt damit über das Papier hin und her und das Ganze wird schliesslich eine wilde, stürmische See; ein Tropfen schmutzigen Wassers auf dem gleichen Papier wird zur Seidenrobe, oder er macht einen geheimnissvollen See daraus. Es hat etwas, beinah möcht ich sagen Närrisch-vergnügliches an sich, seine Arbeiten, Einfälle müsste man sie eher nennen, zu verfolgen, denn wo steckte z. B. bei den einer phantastischen Theaterdecoration gleichenden mittelalterlichen Stadt-Ansichten auch nur eine Spur des Eindruckes, den die Natur hinterlässt! Seine Fabel-Landschaften erinnern gar oft an Erscheinungen, die man einen Moment im fliehenden Gewölk stürmischer Tage zu sehen glaubt; Aehnliches entdecken wir in dem weitverästelten, im Farbenton ganz unberechenbar schwankenden Geäder geschliffener Marmorplatten oder im abbröckelnden Kalkbewurf einer Mauer, aus dem sich alle möglichen Dinge herausfinden lassen. Was aber das Gelungenste an diesen Zeichnungen ist, das ist das vollständige Fehlen eines auch nur andeutungsweise gegebenen Terrains — Alles geht in der Luft vor sich! Brücken mit Thorthürmen und anderen Beigaben finden sich da — aber sie gehen weder von einem sichtbaren Ufer aus, noch führen sie zu einem solchen hin! Mit dem Begriffe der Malerei, der graphischen Darstellung überhaupt, verbinden wir denn aber doch im grossen Ganzen den Gedanken an die Darstellung von Wirklichkeiten, und das ist, was *Victor Hugo* eigentlich aus diesem Kreise ausschliesst. Er ist durchaus nicht Maler, seine zeichnerischen Producte sind theaterhafte Phantasiestückchen.

Ernst Zimmermann pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Altweibersommer.

Bei den *Goncourt's* freilich ist das eine ganz andere Geschichte. Wie einschneidend zeigt sich da das Gegensätzliche im ganzen Wesen des Menschen! Sie sind Maler, die *Goncourt's*, besonders *Jules*. Alles bei ihnen baut sich über genauer Beobachtung, auf klarer Ueberlegung, auf echter Verstandesarbeit, der eine gewisse zitterige Nervosität anhaftet, auf, daher denn auch der Gehalt ihrer Arbeiten ein bedeutsamer ist. Es finden sich da z. B. Radirungen, deren einzelne Linien und Striche etwas Gehacktes, scheinbar Unsicheres, etwas Fieberndes an sich haben, aber was sie zusammengenommen vorstellen, ist grossartig, von einer geschlossenen, mächtigen Ueberlegung zeugend. In der Farbe macht sich zuweilen eine gewisse Nüchternheit geltend, aber Eines liest man überall heraus: Es ist die gleiche künstlerische Handschrift, die aus den Beiden berühmte Schriftsteller gemacht hat, hier mit anderen Mitteln gehandhabt, im Grunde genommen aber Eins und Dasselbe. Diese Zeichnungen können einzig und allein von den *Goncourt's* herrühren, die ganze Art und Weise sagt es deutlich. Sie sind darin ganze, volle Künstler, Künstler von Race, von bestimmten Schönheitsgrundsätzen geleitet, immer, zu jeder Zeit der Ausführung von Entwürfen nachjagend, mit einem Worte unruhiges, aufgeregtes Künstlerblut.

Otto Baisch, Carlsruhe. Studie.

Hier *Victor Hugo* — fabelnd und dennoch grossartig, mit dem Fusse die Erde schon gar nicht mehr berührend, seine Dinge über der Sphäre des Greifbaren aufbauend. Dort die *Goncourt's*, unsere Ernährerin, die Mutter Erde, mit Leidenschaftlichkeit verherrlichend in ihrer Kunst!

Otto Baisch, Carlsruhe. Skizze.

Auf wenigen Papierfetzen ist der Inbegriff aller Romantik und ihres Antipoden, des Naturalismus, wiedergegeben!»

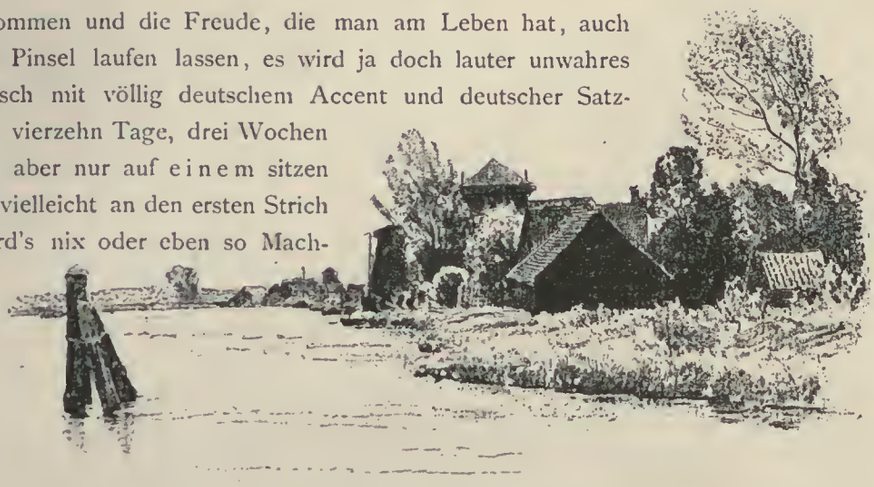
Soweit *Raffaelli!*

Vielleicht erleben wir einmal Aehnliches — dem Versuche nach Aehnliches meine ich — auch gelegentlich diesseits der Vogesen! Wer weiss, ob nicht am Ende daraufhin schon heute da und dort Zeichnen-Lectionen genommen werden. Wer wird in solchem Falle wohl Protector, Arrangeur? Natürlich nur ein Fachmann, oder am Ende gar einmal der wirkliche Genius des Schaffens? Ach, am Ende bekommt man die ganze Pariser «Poil et Plume»-Ausstellung einmal in Deutschland zu sehen, man muss nur die rechten Leute nach Paris schicken, dann schlagen die Franzosen natürlich sofort Purzelbäume vor Vergnügen und schicken was man nur haben will! Und während sich in Paris «Poil et Plume» neben dem Salon der Société nationale des Beaux Arts und dem Bouguereau-Salon — der offenbar mehr und mehr die spitalerhafte Bürgerlichkeit in der Kunst zu repräsentiren beginnt — zeigt, brilliren wir Deutsche anderswo, allerdings ziemlich weit draussen vor dem Centrum der Themsestadt und das noch obendrein zum Besten von ein paar Eisenbahngesellschaften, welche das bisher brachliegende Terrain nutzbringend machen wollen. Dafür braucht man Leute, die als Aussteller weiss Gott was zu erreichen hoffen und im Grunde weiter nichts sind, als die purzelbaumschlagenden deutschen Lustigmacher im Dienste englischer Speculanten! Wachsfiguren-Cabinette mit allen möglichen Spässen, lebende Bilder aus

Deutschlands Geschichte, Tirolersänger, ächte natürlich (die diesmal vielleicht das «beliebte Nationallied»: Ach, Du mein London, ich muss dich lassen — singen), Bumerassassa und was weiss ich Alles, bilden den abwechslungsreichen und gewiss effectvollen Rahmen zur «Deutschen Kunst»! Oh — wann werden wir endlich, endlich einmal aufhören mit dieser Possen-Reisserei, mit dieser Interessant-Thuerei und bettelhaften Gebahrung gegenüber Fremden, die uns für die gehabte Mühe auslachen! Brauchen wir es eigentlich? Uebrigens — schelten Sie mich nicht gewissenlos, dass ich mit den Gedanken in diesem Briefe in tollem Zickzack herumfahre! Wenn man von so vielen Eindrücken bestürmt wird, wie es mir hier oben in Fiesole geht, so kommen ja selbstverständlicherweise auch alle möglichen Dinge, die gar nicht in den Rahmen dieser grossartigen Pracht — ein Bild kann ich es nicht nennen — hinein gehören. Ich habe nun schon verschiedene Male die Beobachtung gemacht, dass mich der Anblick so grossartigen Landschaftsbildes keineswegs zur Concentration der Gedanken veranlasst; ich fühle die Grösse, die Schönheit, die Herrlichkeit durch und freue mich an der unabsehbaren Reihe von Eindrücken, die daherfluthen wie die Wasserberge der Meeresbrandung, immer noch einer und dann noch einer und noch einer — es nimmt gar kein Ende —; bis man da zu einem eigentlichen, richtigen Arbeiten kommt, dauert es geraume Zeit, man muss mit dem Boden, auf dem man steht, völlig vertraut werden. Ich habe ein paar Mal mit sehr guten Vorsätzen auch Skizzenbuch und Aquarellkasten hier heraufgeschleppt — aber es wurde aus dem Arbeiten nichts, ganz einfach, weil ich mir sagte: Wozu? Blos um etwas im Skizzenbuch zu haben? Dann ist es eine unverantwortliche Thorheit, desswegen nach Florenz zu gehen! Oder aber, um eventuell das Gemachte benutzen zu können? Das wäre noch die viel grössere Thorheit! Nein, nein, wenn man hier malen und wahr dabei bleiben will, so darf man nicht so über Nacht

Otto Faisch, Carlsruhe. Studie.

vom Norden herkommen und die Freude, die man am Leben hat, auch gleich durch den Pinsel laufen lassen, es wird ja doch lauter unwahres Zeug, ein Italienisch mit völlig deutschem Accent und deutscher Satzconstruction. Erst vierzehn Tage, drei Wochen auf einem Fleck, aber nur auf einem sitzen bleiben und dann vielleicht an den ersten Strich denken! Sonst wird's nix oder eben so Machwerk, wie die reisenden Allerweltsmaler es tagtäglich produciren, heute eine Landschaft aus Schottland, morgen einen Fischmarkt aus Rotterdam oder ein Dünenbild von Ostende, nachher einen ägyptischen Sonnenunter-, einen chinesischen Sonnenaufgang, die Sahara in Mittagshitze mit verdauenden Löwen, Grönlands Fluren im Schlafe der Polarnacht mit hungrig knurrenden Eisbären u. s. w. — und das Beste ist dann, dass das Alles in München oder Düsseldorf, auch in Carlsruhe gemalt, womöglich aber unter dem Namen irgend eines «Special-Artisten», «der natürlich überall selbst mit dabei war», als Illustration veröffentlicht wird.



Otto Baisch, Carlsruhe. Skizze.

Nein — ein Winkel an der Würm mit ein paar Erlen, blühenden Schlüsselblumen und Gentianen, ein Stück aus dem Dachauer Moos mit der ernsten Stimmung der Ebene, dem weiten, weiten Horizont, das liegt Jedem, der die Sprache seines eigenen Landes ordentlich sprechen und schreiben lernen will, näher als alles Fremde, auch wenn's grossartig und herrlich ist, wie ein Blick von hier hinunter nach dem Arno-Thale oder hinüber nach den schluchtigen Runsen des Mugnone. Schön ist die Landschaft, grossartig — aber ihr fehlt Eines, was unsere viel bescheideneren Fluren in vollem Maasse besitzen: Sie hat vor lauter Schönheit beinahe gar keine Poesie. Vielleicht ist desswegen die Landschaftsmalerei überhaupt ihrem Wesen nach ein dem Norden entsprossenes Ding. Uebrigens will ich mich nicht in lange Reflexionen hierüber einlassen, sondern endlich thun, was mich veranlasste, Feder und Papier hier herauf zu tragen, mir den Tisch zurecht zu rücken und den schwarzen Schleim, der in dem offenbar altetruskischen Tintenfass seit Jahren liegt — die Italiener sind keine sehr enragirten Briefschreiber — mit wahrem Aleatico zu verdünnen. Es handelt sich ja um den Text zu den Bildern der vorigen und dieser Lieferung. Da soll einem nun immer etwas einfallen; es fällt einem aber zuweilen beim besten Willen nichts ein (was z. B. die Münchener Baumeister nicht alle von ihren Werken behaupten können), selbst wenn man die Bilder als Pillen verschluckte und sie dann im Magen aufgehen liesse.

Otto Baisch, Carlsruhe. Skizze.

Von *Liebermann* war schon früher einmal die Rede, was nachher an Illustrationen noch auf pag. 76 u. ff. folgte, der Laubengang, die Schusterwerkstätte, die holländische

Nähschule, das kerzenlichterhellte Intérieur u. s. w. — das Alles bestätigt, was schon gesagt wurde, dass nämlich der Autor derselben ein ausserordentlich geistreicher Künstler innerhalb seiner Sphäre ist, und dass ihm zweifelsohne ein gut Theil des Verdienstes zufällt, wenn mit unseren veralteten, verrotteten und vielfach gänzlich unwahren Anschauungen in Deutschland gebrochen wird und eine ehrliche Naturanschauung an Stelle des Atelier-Receptes tritt. Der künstlerische Glaubensdurchbruch bei *Liebermann* entsprang übrigens nicht so ganz und gar aus seinem Wesen allein, wie etwa Pallas Athene aus dem Kopfe des Zeus entstieg; im speciellen Falle hiess der Zeus *Jean François Millet*, wohnte in Barbizon und hat wenige grosse Geister so beeinflusst, dass sie die gleiche malerische Ueberzeugungstreue gewannen wie er; viele kleinere Geister dagegen hielten stark an der Idee fest, dass mit Bauernkleidern, Holzschuhen und der bekannten Horizonthöhe das zu erreichen sei, was ein

Otto Bauch, Carlsruhe. Studie.

wirklich genialer Mensch durch unendliche Arbeit und unablässige Beobachtung als Endresultat seiner Ueberzeugung geboten hat. Wir Deutsche haben dabei ganz speciell das Privileg, möglichst unüberzeugt Jedem nachzulaufen, der von wirklicher oder gemachter Hoheit etwas an sich hat. — Fremdartiges wird selbstverständlicherweise unter allen Umständen vorgezogen von der Nation der Denker, der die rücksichtsloseste Aeusserung, die ihnen oft geradezu in's Gesicht schlagt, am meisten Respect und Hochachtung abzwingt. *Liebermann* hat bewusst oder unbewusst darin Manches geleistet und hat diesem Umstande vielleicht eben so sehr sein Prestige zu verdanken, als seinen hochentwickelten künstlerischen Eigenschaften, die zu goutiren im grossen Ganzen der deutsche Geschmacksphilister viel zu wenig diesbezüglich entwickelten Sinn besitzt. Wollte man eine Geschichte des Geschmacksphilisteriums schreiben, so kämen darin gewiss viele Namen vor, die für Sterne allererster Grösse

Hermann. [illegible]

Phot. F. Hanfstaengl, München

Heimziehende Herde.

Otto Baisch, Carlsruhe. Skizze.

gelten, für ihre Bilder ein Heidengeld einnehmen und die Seichtheit künstlerischer Gesinnungsweise in ihrem Lande so gut beobachtet haben, dass sie schliesslich an ihr eigenes Prophetenthum glauben. *Liebermann* gilt unter den Künstlern für einen Propheten. Das ist immerhin weit höher anzuschlagen. Merkwürdig bleibt dabei nur immer das Eine, was übrigens allgemein menschlich ist, dass sich der Glaube stets an Namen heftet, viel weniger dagegen an den Urstoff, durch dessen gedankenklare Verarbeitung diese Namen zu der ihnen gebührenden Geltung kamen.

Eine Künstlernatur wesentlich anderer Art ist *Ernst Zimmermann* in München. Seine künstlerische Wiege stand nicht auf fremdem Boden, vielmehr ist er Schüler von *Wilhelm Diez* in München gewesen, hat aber, entgegen der Tradition dieser Schule, sich bei Zeiten von Federhut, Büffelkoller und dem bekannten Schimmel (die übrigens alle drei stets geistreich gezeichnet im Handel zu haben sind), losgesagt und ist der malerischen Erscheinungsweise in der Natur nahe getreten, wo sie sich ihm eben bot. Noch in seiner «heiligen Nacht», welche zu München in der Pinakothek hängt, machen sich in Bezug auf die farbige Art allerlei Reminiscenzen an die ältere Anschauungsweise, die da und dort dem Asphalt nicht abgeneigt war, geltend. *Zimmermann* hat diese Bahnen gänzlich verlassen, ohne jedoch in jenes überzeugungslose Extrem zu verfallen, dessen Stempel die Werke der meisten deutschen Neophyten tragen, dem der Uebertriebenheit und jener Unselbstständigkeit nämlich, die den Nachmachern von jeher eigen war. Viele von Denen, die sich ganz mit Unrecht zu den Pleinairisten zählen, lachen natürlich darob, wenn Arbeiten von Künstlern, an deren Bildern man durchschnittlich eine gewisse tiefe Tonstimmung gewohnt war, eines Tages in lichterer Art gehalten sind, ohne indess jene läppischen Aeusserlichkeiten zur Schau zu tragen, auf die unselbstständige, der Anlehnung bedürftige Gemüther stets den grössten Werth zu legen pflegen, die also, um es mit einem richtigen Worte zu sagen, das «Fexenthum in der Malerei» so würdig wie nur möglich repräsentiren. *Ernst Zimmermann* hat gegenüber früher seine Palette entschieden mehr der hellen Seite zugewandt, aber er blieb dabei ein absolut selbstständig sehender Künstler, der es nicht für nöthig hielt, irgendwo in einem künstlerischen Kometenschweif sich mit fortschleppen zu lassen. Die Alte mit dem Kinde (Vollbild auf pag. 108) ist eine seiner neueren Arbeiten. Was sie mit den Aelteren gemein hat, das ist die meisterliche Behandlung der Form, das stofflich Ausgeprägte, eine Eigenschaft, deren viele der ganz Modernen aus dem einfachen Grunde entbehren, weil sie es nicht

Otto Baisch, Carlsruhe. Studie.

machen können. Freilich spricht man in solchen Fällen der Welt gegenüber — ein Mäntelchen muss die Sache ja doch haben — von geringfügigen Nebensachen, auf welche Gewicht zu legen die Mühe sich nicht lohne! Ach, du lieber Gott! wenn man all Denen auf den Zahn fühlte! Was möchten da für Hohlheiten herauskommen!

Es kann nicht Aufgabe dieser Zeilen sein, das künstlerisch Liebenswürdige am *Zimmermann*'schen Bilde des Nähern zu erklären. Das mag sich jeder Beschauer selbst klar machen. Wer Gefühl dafür hat, dem wird es ja wohl nicht schwer fallen. Dass dieselbe, von klarer Ueberzeugung geführte Hand sich auch in den Zeichnungen äussere, sieht Jeder, der es sehen will. Es handelt sich hier nicht darum, eine künstlerische Exegese zu geben. Einfach und natürlich, wie der Mensch, so sind seine Arbeiten — was kann man mehr wollen.

Eine grosse Reihe anderer handschriftlicher Züge ich möchte Skizzen am liebsten so benennen — tragen den Autornamen *Otto Baisch*, zwei Vollbilder (pag. 105 und pag. 112) ebenfalls. Sie offenbaren alle, was der liebenswürdige Kunstler ist und was er will. Bei aller Aufmerksamkeit, den veränderten Anschauungen in Bezug auf die Behandlung der Farbe gerecht zu werden, ist er dennoch nie aus dem Rahmen herausgefallen, der schliesslich in der bildenden Kunst Alles und Jedes erst zu einer wirklich wesenhaften Erscheinung macht, ihm, so zu sagen, Hand und Fuss verleiht: die feste, in der Natur sich niemals verleugnende Form. Doch — lassen wir ihn selbst reden, das ist wohl das Beste:

«Als ich», schreibt *Baisch*, «vor zwei Decennien das Glück hatte, in die neugegründete Schule von *Adolf Lier* in München aufgenommen zu werden, hatte ich den Kopf voll romantischer Ideen und gedankentiefer Compositionen. Aber soviel ich mich auch mühte, die Gedankentiefe kam nicht auf die Leinwand. Mein Meister liess mich Anfangs ruhig gewahren. Als er mich aber eines Tages wieder vor einem aufgespannten Papier ansehnlichen Umfanges antraf, worauf ich mit Kohle eine Landschaft zu componiren suchte, zu welcher mir eine kleine Studie, die ich im Sommer vorher im Walde von Grosshesselohe gemalt hatte, Anregung und Anhaltspunkte geben sollte, da meinte *Lier*: «Glauben Sie, dass es wirklich eines solchen Aufwandes von Kohle und Kopfzerbrechens bedarf, um ein Kunstwerk zu schaffen? Ihre Studie ist leidlich gelungen: wenn Sie das noch Fehlende mit Wenigem erganzen, so bekommen Sie ein Bild, welches, wenn nicht gut, doch jedenfalls besser ist, als was Sie aus der Tiefe des Gemüths mit unwahren Farbentönen auf die Leinwand zaubern». «Aber», warf ich schüchtern ein, «es wird denn doch zu wenig sein für ein Bild». «Ei», meinte *Lier* darauf, «die Wiedergabe auch des kleinsten und unscheinbarsten Stückes Natur ist ein Kunstwerk, sobald darin das malerische Interesse und Vergnügen zum Ausdruck gebracht ist, welches der Künstler empfand, als er dieses Stück Natur betrachtete.»

Ich folgte dem Rathe meines Lehrers und so entstand mein erstes Bild.

Dann kam das Frühjahr und ich ging hinaus an einem schönen Märztage, ein Motiv zu suchen. Mit etlichen Zeichnungen und Farbskizzen kam ich herein und fing an, auf der Leinwand zusammenzustellen und zu componiren. Aber es ging nicht, die Erinnerung an das in der Natur Geschaute war zu schwach. «Nehmen Sie doch Ihre Leinwand — sie war hübsch gross — hinaus und malen Sie vor der Natur unmittelbar darauf, was Sie sehen». Ich folgte wieder und was ich draussen gemalt hatte, setzte ich unverändert in einen Goldrahmen und stellte es aus. Jawohl, meinten damals Alle, die es sahen, es mag eine ganz passable Studie sein, aber ein Bild ist es nicht. Nur *Lier* bestärkte mich darin, den eingeschlagenen Weg einzuhalten.

Ich erlaube mir nun die Frage: Sind dies nicht die Grundsätze auch der heutigen, modernsten Richtung?

Als alleinseligmachend sah sie *Lier* freilich nicht an. Er war nicht der Meinung, dass Alles ausschliesslich unmittelbar nach der Natur gemalt werden müsse. Wer diesem Grundsatz ein- für allemal folgen will, ist genöthigt, immer eine Zeit des vollen Tages, eine möglichst lang gleichbleibende Beleuchtung aufzusuchen. Eine flüchtige Gewitterstimmung, ein Sonnenuntergang, Morgen- oder Abenddämmerung, das Alles geht zu rasch vorüber, als dass man Derartiges vor der Natur auf einer grösseren Leinwand festhalten und zu vollendeter Darstellung bringen könnte. Soll nun Dergleichen überhaupt nicht gemalt werden? Es liegt doch darin zumeist der grösste künstlerische und malerische Reiz. Ich will diese Frage nicht weiter erörtern, ein jeder Maler hat das Recht, sich zu derselben zu stellen wie ihm gutdünkt.

Wie *Lier* es that, weiss Jeder, der seine Werke kennt. Sein Einfluss war in München ein allgemeiner, weit über den Kreis seiner unmittelbaren Schüler hinausgehender. Allerdings beschränkte sich dieser Einfluss damals auf

Otto Baisch, Carlsruhe. Skizze.

zumeist schwarz aus, nicht nur gegenüber der modernen Schule, sondern auch gegenüber den Werken jener Meister.

Da kam die Losung: Auflichten der Palette. Ein Jahrzehnt später wurde dieser Grundsatz unter dem schönen Namen «Plein-air» nach Deutschland verpflanzt. Nun erst verschaffte sich die Anschauung *Lier's* über das Malen in freier Natur auch bei den Figurenmalern in Deutschland Geltung. Darüber eingehend zu sprechen, ist nicht meines Amtes, und ich schliesse ab mit meinem kurzen Rückblick, welchen ich nur aus dem Grunde der Veröffentlichung übergeben habe, um meine Dankesschuld dem verehrten Meister gegenüber abzutragen, dessen Verdienste in unserer schnellvergessenden Zeit nicht oft und eindringlich genug hervorgehoben werden können».

die Landschaftsmalerei. Die Figurenmalerei nahm von *Lier's* Grundsätzen zunächst nichts an. Man dachte mehr daran, bei Vorgängen im Freien die Menschen in ihrer Beleuchtung unter freiem Himmel zu studiren. Nur *Lier* that es, um dann die so gefertigten Studien als Staffagen in seine Bilder zu verwenden.

Inzwischen ist das freilich anders geworden. Auch die Art, die landschaftliche Natur zu sehen und zur Darstellung zu bringen, hat sich geändert. Ob dieselbe einen Fortschritt aufweist gegenüber der Art eines *Corot*, *Troyon*, *Dupré*, *Daubigny* u. s. w., welche *Lier* als leuchtende Vorbilder vor Augen standen und deren Werke auch mich begeistert hatten, noch ehe ich in die Lier-Schule gekommen war, — diese Frage mögen Andere entscheiden. Es musste Neues kommen, sonst wäre die Schablone unvermeidlich gewesen. Das konnte man sehr gut auf der letzten Pariser Weltausstellung studiren, wo die Werke aller bedeutenden Künstler Frankreichs von diesem Jahrhundert vertreten waren. Welche Fülle von Licht- und Tonpoesie enthalten die Bilder von *Corot!* Aber Schule konnten sie nicht machen, sie waren zu persönlich; wer sich stark von ihnen beeinflussen liess, musste zum Copisten herabsinken. Auch seine grossen Zeitgenossen haben keine Nachfolger gefunden, welche sich ihnen auf demselben Wege ebenbürtig angeschlossen hätten. Die Tiefe von Ton und Farbe eines *Daubigny*, *Diaz*, *Rousseau* war bei ihren Nachfolgern leicht und luftlos geworden. Die Bilder der Letzteren sehen

Noch eine weitere Reihe von Skizzen sind in diesem Blatte veröffentlicht, die den genialen *Hugo Vogel* in

Otto Baisch, Carlsruhe. Studie.

Otto Baisch, Carlsruhe. Holländische Viehweide

Berlin zum Autor haben. Es sind zum grösseren Theile Studien zu seinen Berliner Rathhausbildern, doch sind sie trotz ihrer lebendigen Auffassung immerhin nicht im Stande, einen Begriff von des Künstlers feinsinniger Arbeitsweise, von seiner gesunden Art der Naturanschauung zu geben, die, bei aller Freiheit der Behandlung, dennoch nie ins Manieristische verfällt und das Original nicht verwechselt mit irgend einer künstlerischen Caprice, die sich beim wirklichen Erfinder geistreich ausnimmt, in jeder Nachempfindung aber herabsinkt zum bedeutungslosen Plagiat.

Die »Nach-Treto-Manie«, wie ein Spassvogel gewisse Erscheinungen unseres deutschen Kunstlebens bezeichnete, ist ein wahrhaft zur Plage gewordener Umstand, der sehr vielen von Jenen anhangt, die immer und immer nur das Wort »Modern« im Munde führen, selbst aber gar nicht im Stande sind, etwas unseren heutigen Anschauungen Entsprechendes aus sich selbst heraus zu entwickeln. Da ist es denn ein wahrer Segen, dass man jährliche Ausstellungen hat, wo man sich für die Dauer der nächsten zehn Monate Anregung genug holen kann, sei es nun bei den Franzosen, den Schotten, den Spaniern oder den Niederländern. Was wird es nicht bei der künftigen Münchener Jahres-Ausstellung für neue Erscheinungen zu sehen geben, die voriges Jahr als Originale vielleicht bei den Schotten hingen! Es ist geradezu jämmerlich, wenn man gegenüber der Zahl von Menschen, die sich officiell mit dem Titel eines Künstlers belegen, die kleine Gruppe von Selbstständigen anschaut. Und was haben nicht gerade diese oft durchzumachen, bis eine gerechte Wendung des Schicksals sie der Welt in jenem Lichte erscheinen lässt, in dem sie gesehen werden müssen, um verstanden zu sein.

Da hat z. B. *Hans Thoma*, wie schon anderweitig berichtet wurde, im vorigen Sommer in der Isarstadt einen durchschlagenden Erfolg errungen, weil er sich

W. Leibl pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

auf das Drängen und Rathen von Freunden hin endlich entschloss, eine ganze Reihe von eigenen Arbeiten in geschlossener Weise vorzuführen und damit ein abgerundetes Bild seines Wesens zu geben. Jene, die ihn früher kannten, wussten wohl, was für ein ernster Mann er sei, der die Kunst durchaus nicht als Etwas ansah, was man als Mittel zu diesem oder jenem Zwecke benützen müsse, um z. B. vor den Namen irgend ein Titelchen oder für's hungrige Knopfloch Futter zu bekommen. *Thoma* hat mit seiner Collectiv-Ausstellung ein Heer ähnlicher Veranstaltungen heraufbeschworen, unter dem hin und wieder wirklich Gutes sich fand. Manche aber, ja viele von diesen Collectiv-Ausstellungen waren leibhaftige Illustrationen zu dem Worte:

«Jedoch der schrecklichste der Schrecken
Das ist der Mensch in seinem Wahn!»

Sie schossen wie Pilze aus dem Boden, die Collectiv-Ausstellungen, waren aber, wie diese, nur in wenigen Exemplaren geniessbar, eigentlich giftige Exemplare dagegen fehlten allerdings ganz. Wenn ein *Liebermann* mit einer Reihe von Arbeiten den Einblick in seine Anschauungsweise eröffnete und damit quasi ein modernes Programm entwickelte, so musste das Jeden freuen, der überzeugte Kunst zu unterscheiden versteht von künstlerischer Schusterei. Wenn ein *Trübner* in etlichen fünfzig Bildern seine Gegenwart und Vergangenheit illustrirte und damit zeigte, dass die emailartige Behandlung der Farbe, das Denken über bestimmte Gegensätze und das klare, zielbewusste Ausdrücken solcher Anschauung vollständig gleichwerthig mit der scheinbar leichten, geistreich in Zufälligkeiten schwelgenden Art sei, die bei anderen wahren Künstlern das Vorwiegende des Ausdruckes bildet, so kann kein Zweifel darüber bestehen, dass im geschlossenen Vorführen einer ganzen Reihe von Werken eines und desselben Künstlers geradezu ein Verdienst liege. Wem wäre es eingefallen, in der

Otto Baisch, Carlsruhe. Studie.

grossen Zahl *Klinger*'scher Radirungen, die gleichzeitig mit einigen seiner bedeutendsten künstlerischen Schöpfungen auf dem Gebiete der Malerei ausgestellt waren, etwas Anderes sehen zu wollen, als die absolut berechtigte Aeusserung: «Da seht Ihr mich, wie ich bin und was ich will!» — (Freilich für ein gut Theil unserer Kunstphilister — und es gibt deren genug Exemplare der seltensten Arten und Abnormitäten in allen Kreisen — blos unverständliche Dinge.) Welche Riesenkraft äusserte sich da, wie grossartig trat die Macht der Erfindung in diesen Arbeiten auf, wie sprudelnd perlte da eines edlen künstlerischen Geistes vielseitiges Schaffen! Und in wie ganz anderer Weise wiederum klangen die besten und schönsten Empfindungen zusammen in der grossen Reihe plastischer Werke, mit welchen *Hildebrand* (der drüben am Bello Sguardo den herrlichen Sitz San Francesco a Paola sein eigen nennt) zwei Säle des Kunstvereins füllte, wie freudig musste man da jedem einzelnen Dinge entgegentreten, wie lebte, wie athmete Bronce, Marmor und Terracotta, die unter des Künstlers Hand den Charakter der todten Materie verloren und jenes vergeistigte Element an sich trugen, was einzig und allein den Stempel des Edlen, des künstlerisch Wahrhaften, des um der Kunst willen Gearbeiteten verleiht! Ja, an solchen Collectiv-Ausstellungen ist ein grosser bildender Zug, denn sie geben des Künstlers innerstes Wesen, sie eröffnen einen Blick in die Werkstätte des Geistes, der nicht blos beschäftigt ist mit der Lösung von Problemen, wenn der Mensch an der Staffelei oder vor dem Modellirstuhle steht, sondern unablässig beobachtend, aufnehmend, gestaltend sich bethätigt, im Worte ebenso wie in der That! Das ist es ja, was die Renaissancisten zu Giganten machte. Ihr Geist bewegte sich suchend und schaffend nicht blos da, wo unter der Hand das umfangreiche Werk als Schlussresultat einer gesunden Ueberlegungsweise entstand, er beschäftigte sich mit allen, allen Fragen menschlichen Könnens; desswegen tragen auch ihre Arbeiten einen wesentlich anderen Stempel als gar Vieles, was heute die Räume unserer Ausstellungen füllt!

Ja — Collectiv-Ausstellungen!

Was aber sollten so und so viele andere, bei denen man das Gefühl nicht unterdrücken konnte, als wäre der letzte Fetzen Leinewand, das letzte überzeichnete Stück Papier hervorgeholt worden, um möglichst viele Quadratmeter Wandfläche zu bedecken! Es musste Einem doch unwillkürlich das Heine'sche Gedicht einfallen: «Die Menge thut es!»

Man darf wohl darauf gespannt sein, bei der kommenden Münchener Jahres-Ausstellung eine ganze Reihe von Collectiv-Ausstellungen zu sehen, zu welchen die Besten ihre Werke hergaben, Lebende und Todte: *Boecklin*, *Menzel*, *Marées*, *Meissonier*, auch die schon genannten *Thoma* und *Hildebrand*, wie auch Andere. Wie seltsam gross müssen dergleichen abgeschlossene Arbeits-Cyklen wirken gegenüber jenen Sälen, wo in kunterbunter Reihe durcheinander gemengt ist, was einzeln in hunderten von Ateliers entstand! Ob da nicht vieles Gute einfach an die Wand gedrückt wird durch die Masse der bunten Eindrücke, die unwillkürlich von rechts und links das Auge beeinflussen und ihm jene Ruhe nicht gönnen, die zum eigentlichen Genuss eines Kunstwerkes nöthig ist?

Wir leben eben im Zeitalter der Massenproduction auf allen Gebieten, am abstossendsten aber äussert sie sich doch im Gebiete der Kunst. Zum feinen Genusse derselben tragen die grossen kaleidoskopartig wirkenden Säle der Ausstellungen gewiss nicht bei — freilich manchmal in Bezug auf das Ausgestellte nicht mit Unrecht; sind doch Ausstellungen vielfach heute nichts Anderes, als Jagdgründe für beutedurstige Seelen!

Doch genug davon. Es wird sich ja noch reichlich Gelegenheit finden, darauf zurückzukommen.

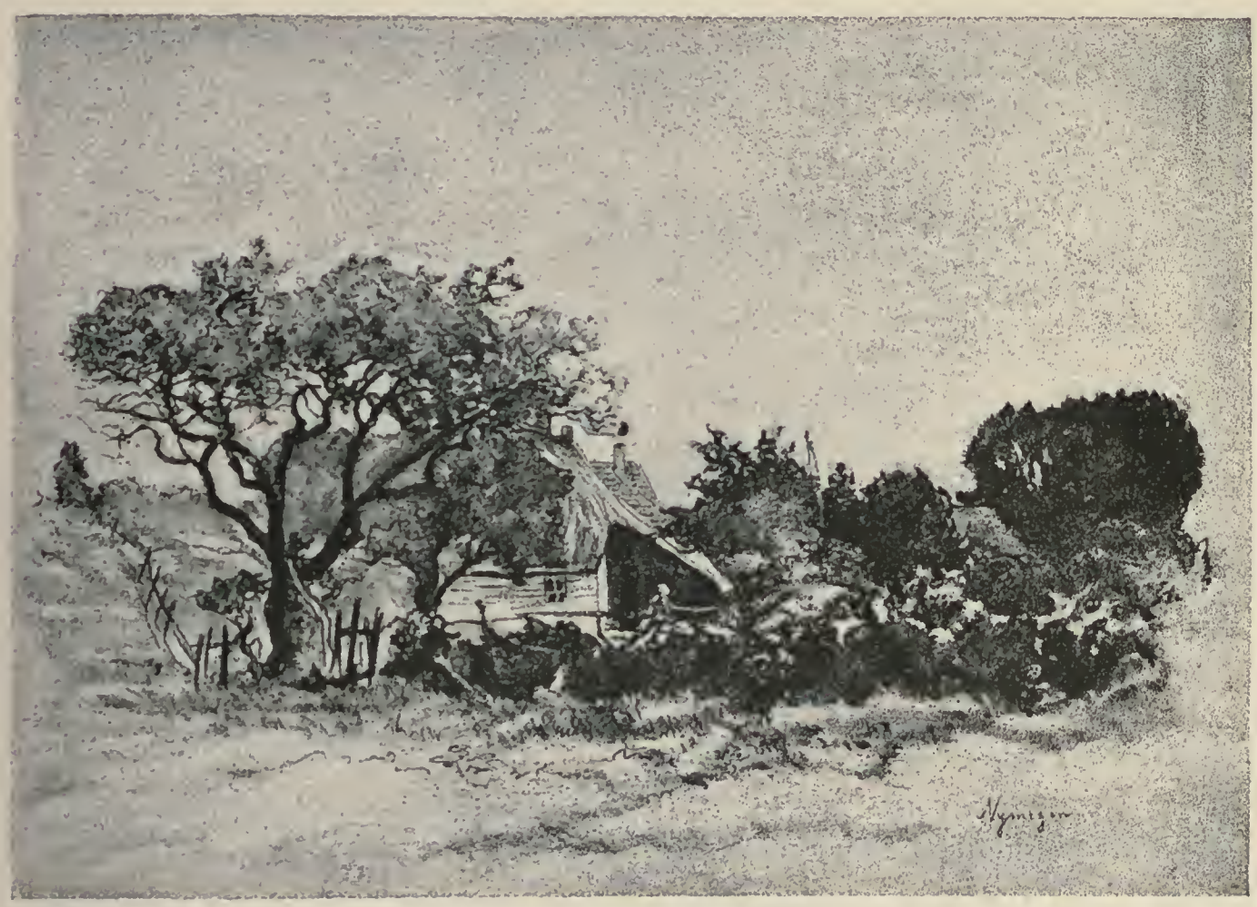
Und nun noch unsere anderen Bilder. — Sie brauchen ja wohl keinen Commentar, denn jeglich Ding, das mit Lust und Treue der Natur abgelauscht ist, spricht in sattsamer Weise für sich selbst und gibt hinreichenden Maassstab für des Künstlers Unbefangenheit und Gefühl für Wahrheit in Sachen der Gestaltung; der Eine liebt es ein wenig mehr so, der Andere mehr so, Hauptsache dabei bleibt ja immer die Ehrlichkeit und Ueberzeugungstreue, die aus den Bildern spricht — mundgerecht freilich sind die beiden letzteren Eigenschaften weder jedem Künstler, noch dem grossen Publikum.

Ein Hauch unverfälschter Poesie geht durch das morgendämmerige Bild von *H. von Siemiradzki*. Von der hochgelegenen Kirche, die schon vom Scheine des frühen Morgens umspielt ist, während drunten noch der Dunst über der Fläche lagert, steigt der Priester nieder mit dem Viaticum, es einem Sterbenden zu reichen. Das ist einfach, ist gut und hat wohl mehr Empfindung, als manches der grossen Werke des nämlichen Künstlers.

W. Szymanowski — was soll man da mehr sagen, als dass das Ganze der Beginn einer jener Geschichten ist, die entweder mit einer Hochzeit ihr Ende finden, oder den Todtengräber als letzte Figur zeigen, wie er Scholle auf Scholle hinabpoltern lässt auf sechs Bretter und zwei Brettchen. Wir brauchen keine Geschichte zu dem Bilde zu erfinden, es ist selbst eine. In anderer Art variirt dasselbe Thema *W. Leibl* (pag. 116) und verweisen wir bezüglich der Besprechung dieses Bildes auf die Ausstellungsberichte vom Jahre 1890.

In ganz anderen Sphären bewegt sich die jugendliche Figur von *Conrad Kiesel* in Berlin, die einem aus mächtigem getriebenen Kupferkessel trinkenden und dabei mit den Flügeln balancirenden Cacadu lachend zuschaut. Offenbar rollt in den Adern der jungen Orientalin ziemlich viel westeuropäisches Blut, wogegen die lustwandelnde Figur von *F. A. Bridgman* einen ziemlich unverfälschten Racentypus zeigt.

Ungemein sonnig klar ist die Ufer- und Hafenscene von *C. Hochhaus* in Berlin, ein Bild, das unter Anderen



Otto Baisch, Carlsruhe. Studie.

zu den frischen Erscheinungen der Münchener Jahres-Ausstellung von 1890 zählte und ferne jeder einseitig conventionellen Anschauung stand.

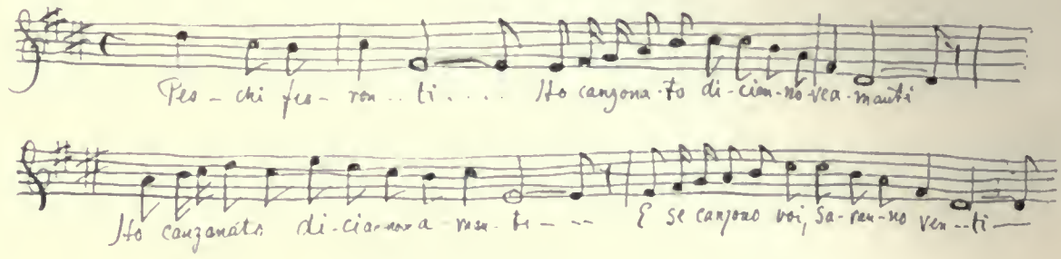
Unter anderen Stimmungsverhältnissen zeigt *W. Xylander* die mondbeschienenen Wogen der nächtlichen See. Der Künstler ist bekanntermaassen Specialist in solchen Lichteffecten, die auch stets ihre Liebhaber fanden.

Fest und bestimmt in der Form, gut gezeichnet und klar in der Farbe, ist das reizende, einfache Motiv, wie der Grossvater mit ungelenker Bewegung für den auf seinem Arm ruhenden Enkel einen Schmetterling zu erhaschen sucht. Der Autor des Bildes ist *Hans Pöck* in München, der schon mit manchem guten Wurf dargethan hat, wie der eigentliche Bauer aussieht, wie man ihn wahr schildern kann, ohne dabei gerade an Auerbach und andere schönfärbende Schriftsteller zu denken.

Otto Eckmann's niederländische Waisenkinder auf dem Spaziergange bieten ebenfalls des Anmuthigen und Bezeichnenden eine schöne Menge — es ist, was man kurzweg sagt, ein gutes Bild, an dem vor Allem auch die Umgebung mit ausserordentlicher Treffsicherheit wiedergegeben ist.

Derweilen ist's Abend geworden! Aus dem Arnothal klingen die Glocken herauf, über den fernen Bergzügen steht glühendes, sonnenvergoldetes Gewölk — es ist bei Gott nicht das schlechteste der Bilder, die ich heute geschaut! Es zu beschreiben, dazu fehlt mir der Muth, denn es gibt Seiten im Buche der Natur, wo der Mensch die Finger davon und die Feder in Ruhe lassen soll.

Jetzt einen Fiasco prickelnden etrurischen Weines, eine Schüssel voll dampfender Maccaroni — das gibt Allem einen unbestreitbar positiven Abschluss; dann geh' ich hinunter auf die Piazza, wo der weite Blick nach Florenz hin sich aufthut. Ueber dem blau-rauchigen Gewirre der Dächer und Schornsteine, der Thürmchen und Thürme, der Küppelchen und Kuppeln ragt die eine Riesengestalt heraus, jene von Santa Maria del Fior, seltsam im Dunkel sich abhebend durch den Schein der tiefer hängenden elektrischen Lampen. So bildet sie auch in der Nacht das leuchtende Centrum von Florenz, weithin sichtbar, ein Wahrzeichen grossen menschlichen Denkens, ein Denkmal, grösser im Zug, gewaltiger in der Erscheinung als das herrlichste Menschenmonument und gält' es auch einem Sieger in tausend Schlachten oder Andern, die neue Sprengstoffe, Torpedo's, Gewehre und was weiss ich erfunden haben. Ueber der Kuppel des Brunellesco schwebt ein Ding in der Luft, grösser, schöner als alles gewaltsam verrichtete Menschenwerk, es ist der geistige Sieg des Humanismus über die Barbarei des Mittelalters, das zum Leidwesen so Vieler sich immer weiter, weiter aus unserem Gesichtskreise entfernt, blos die grossen künstlerischen Eindrücke zurücklassend, während Dunkelheiten mehr und mehr verwischt werden durch die immer heller, leuchtender an uns herantretende Zukunft, die das unantastbare Recht der Menschenarbeit und ihr Verdienst in den Vordergrund rollt. Wer weiss, wann diese Zeit da sein wird, aber sie kommt, sie kommt, das sagt mir der mystische Lichtschein ob der Kuppel von Santa Maria del Fior, deren Urheber man noch lange preisen wird, wenn an den Altären unter ihr das Evangelium der wahren Menschenliebe erschallt! Dann gibt es keine Abtrünnigen, keine Ungläubigen mehr —— still, eben fangen die Nachtigallen zu schlagen an in den Blüthengärten und durch die laue Frühlingsnacht klingen helle, glockenreine Menschenstimmen. — — Oh, sie können singen, die Fiesolaner, besser als mancher theuer bezahlte Sänger bei uns daheim — — —.



Fiesole, Anfang Mai 1891.

Hans Pöck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Gleich hab' ich ihn!

VON

CORNELIUS GURLITT.

Nur Frau Mama begleitete sie zum Wagen. Rücksichtslos liess sie das prachtvolle stahlgraue Seidenkleid über den Kies des Gartenweges rauschen, um zu ihrem Kinde zu eilen, ihm durch das Wagenfenster nochmals einige Worte zuzuflüstern, einen Kuss auf die Lippen zu drücken.

Die Hochzeitsgäste sollten nichts von der plötzlichen Flucht des Paares merken. Aus den offenen Fenstern der städtischen Villa drang eben der Lärm des wer weiss wie vielten Hoch, Lachen, Gläserklirren, das Gesumme einer weinfrohen Menge. Onkel Leonhardt war unerschöpflich in Versen und Toasten! Er war der Verbündete der Mutter und deckte den Rückzug der Gefeierten mit einer doppelt reichlichen rednerischen Gabe. Nur ein paar Kinder der Nachbarschaft standen mit offenen Augen und noch weiter offenem Munde am festlichen Zweispänner und starrten den prächtigen Kutscher und seine weissen Zwirnhandschuhe an. Der stämmige Bureaudiener des Bräutigams und der lang aufgeschossene alte, hausgewohnt gewordene Lohndiener der Schwiegereltern, beide in Frack und mit mächtigen weissen Cravatten, stritten sich um die Ehre, auf dem Bock dem Paare das Geleite zu geben. Am Wagen vorbei polterte ein Handkarren mit Gepäck, Mänteln, Decken und Schirmen. Eben waren die Koffer erst geschlossen worden, es war höchste Zeit, sie zur Bahn zu schaffen. Der Hausmeister sparte seine Lungen nicht, damit ihn und den Karren, welchen er zog, der Zweispänner nicht überhole.

«Es ist keine Zeit mehr zum Abschiednehmen! Kutscher, fort!!»

Noch ein Winken mit dem Taschentuch — und das Elternhaus mit seinem Hochzeitslärm verschwindet!!

Die Strassen flogen vorüber. Sie sahen recht alltäglich aus. Die Sonne breitete noch gleichmässiges Licht über das Pflaster der grossen Stadt, über Schaufenster und Firmenschilder. Die Vorbeigehenden sahen sich nach dem Wagen nicht um. Sie ahnten nicht, was er barg: Ein Paar, das stumm und steif dasass und dem die Herzen doch so voll waren.

Er drückte, nachdem er seine langen Glieder vorsichtig, ohne sie zu stossen, zurecht gerückt hatte, leise ihre Linke und blickte sehr ernst unter der Brille vor. Sie schaute zum Fenster hinaus oder sie richtete wenigstens den Kopf dorthin. Aber sie sah nichts: Thränen standen ihr in den Augen.

Die Lage war ungemüthlich. Auf einen Ausbruch des Thranenstromes durfte er es nicht ankommen lassen. So redegewandt er war und so tiefsinnig er sonst zu sprechen wusste — heute gerade suchte er vergeblich nach dem passenden Worte. Vielleicht dass er es jenseits des anderen Wagenfensters fand? Auch er schaute hinaus und las die Firmenschilder. Aber auch diese verkündeten ihm keinen Entschluss.

Sollte er sich umdrehen und ihr einen herzhaften Kuss geben?

Nein, so stort man nicht den Abschiedsschmerz einer Tochter, die das Elternhaus verlässt.

Was war sonst zu thun?

Endlich verfiel er in ein stumpfes Brüten. Wer die beiden von einander Abgewendeten gesehen hatte, wurde wohl gar glauben, sie haben sich gezankt!

«Sieh mal», rief er plötzlich, «das Hôtel de Prusse ist wieder eroffnet!»

«Daran denkst Du jetzt!» antwortete sie im Tone schmerzlichen Vorwurfs, und die Thränen, die sich im braunen Auge schon heimisch eingerichtet hatten, fielen ihr in den Schooss.

Er fühlte, er habe eine grosse Dummheit gemacht und sank reumüthig in sich selbst zurück. Was ging ihn die Wiedereröffnung des Gasthauses an, zumal jetzt, angesichts einer auf drei Monate berechneten Hochzeits- und Studienreise?! Er beschloss das Trostmittel des Kusses nun doch anzuwenden und machte mit den langen Armen einen schüchternen Versuch, ihre zarte und doch rundliche Taille zu umfassen.

«Liebe Anna!»

«Mein Gott, hier vor den Leuten!»

«Aber es kümmert sich ja Niemand um uns und kann auch Niemand in den verschlossenen Wagen schauen.»

«Nein, nein, ich vergehe vor Scham, bedenke doch nur, Dein Johann sitzt auf dem Bock!»

Das war nicht abzuleugnen. Die breiten Frackschösse des Bureaudieners verdunkelten das Vorderfenster.

Ein Ruck! — der Wagen hielt vor dem Bahnhof.

Wie der Hausmeister gelaufen sein musste! Denn er war, wie Swinegel beim Wettrennen, schon zur Stelle und drängte den Gepäckträger fort, welcher die Wagenthüre öffnen wollte.

Johann stolperte bedenklich, als er vom Bocke schwer auf die derben Stiefelsohlen herabsprang. Aber er kam doch noch zurecht, um der jungen Frau aussteigen zu helfen. Mit zierlicher Gewandtheit bediente sie sich seines Armes. Ein schneller freundlicher Dankesblick beglückte den von Aufregung und Wein Angefeuerten.

Es war grösste Eile nöthig.

Ernst stürzte zum Billetschalter. In die Reihe der Wartenden sich zu stellen, schien ihm fast unerträglich. Er überragte sie um Haupteslänge und durfte sich doch nicht vordrängen.

Während dessen stand sie so allein, so verlassen in der weiten Halle, zwischen den gleichgiltigen geschäftigen Menschen mitten im Kommen und Gehen der Dienstbeflissenen. Beinahe hätte sie ein Gepäckträger umgerannt, der unter einem Riesenkoffer seufzte. Aber sie sah gut aus im neuen braunen Kleid, mit dem neuen kecken Hute und dem neuen glänzend gelben Ledertäschchen. Nur blass war sie, sehr blass das sonst so frische, blühende Gesicht. Aber die kleine Gestalt war doch frisch und straff, der zierliche Fuss stand fest und sicher auf dem Boden, er trug einen biegsamen kräftigen Körper. Sie hatte selbst dafur gesorgt, dass Ernst auch in der Farbe zu ihr passe, hatte noch als Braut mit ihm den Reiseanzug gewählt, dasselbe Braun, denselben grauen Filz zum Hut, dieselbe Form der Taschen. Sonst hatte er immer dunkle Kleider getragen. Er hielt sie für seine lange Gestalt und sein Wesen, sein gelehrtes Amt angemessener. Aber er gefiel sich in ihren Farben auch nicht übel, in dem Gewand, das er eben zum ersten Male angezogen hatte.

«Sie, Sie!» rief der Beamte aus dem Schalter, «Sie haben ja Ihr Geld liegen lassen!»

«Ach so, danke! — Ich bin etwas zerstreut!»

Nun zum Gepäck!

«Ich komme gleich, liebes Kind!» rief er ihr im Vorbeistürmen zu.

Sie stand theilnahmlos, den Blick nach innen gekehrt, noch auf dem Platze, auf dem er sie verlassen, mitten im Menschengewoge.

Wieder das lästige Warten und dazu den Uebereifer des Hausmeisters, der sich seinen blutenden Daumen rieb! Er hatte ihn in der Eile mit einem Koffer gequetscht. Als Trost erhielt er ein Trinkgeld, das weit über das Maass dessen ging, was mit der Schwiegermama vorher verabredet war. «Mehr ist unnöthig», hatte sie gesagt, aber was lag ihm in diesem Augenblicke an ein paar Mark!

«Etwas Ueberfracht?»

«Zwei Billets, 84 Kilo, Breitenberg!» dröhnte es aus dem Gepäckraum. «Bitte, sich links an den Schalter zu bemühen!»

«84 Kilo, also 34 Kilo Ueberfracht! Merkwürdig, ich habe bei meinen Reisen sonst nie nachzuzahlen gehabt und habe doch weniger Bücher mit als sonst!»

Das gab wieder eine Verzögerung; aber endlich war Alles fertig. Es war nun auch höchste Zeit. Rasch an den Kurierzug!

«Breitenberg, II. Klasse!!! II. Klasse, Breitenberg!!!»

«Schaffner, haben Sie nicht noch ein Coupé frei? Hier ein Trinkgeld, nehmen Sie, nehmen Sie, — wir würden gern allein fahren!»

«Dank schön, leider Alles besetzt, rasch hier: durchgehender Wagen. — Fertig!!»

Ein Schrillpfiff, die laute Antwort der Locomotive, die regelmässigen tiefen Athemzüge des ausströmenden Dampfes ..... langsam setzte sich der Zug in Bewegung.

Die beiden Reisenden standen im Gange eines jener langen Kurierzug-Wagen. Vor ihnen, vor der ersten Abtheilung, thürmte sich ein Berg von Koffern und Taschen auf, von hinten rollten ihnen die eigenen Taschen, Schirme, Reisedecken vor die Füsse, die durch das Fenster hereinzuwerfen dem Hausmeister noch gelungen war. Zwischen diesem Geräth standen sie auf engem Raume, wie gefangen.

Sie seufzte tief auf und blickte ängstlich zu ihm empor.

«Gott, ist das schrecklich!»

«Wenn Dein Bruder nur nicht so gar lang gesprochen hätte! Wir mussten doch seinen Toast abwarten, ehe wir uns umzogen. Dann hätten wir uns nicht so zu hetzen brauchen!»

«Ach, er sprach so von Herzen und zu Herzen, der gute Mensch! Ihm wurde es auch recht schwer, die Trennung!»

«Na, er sah aber aus, als würde er sich mit seiner Brautjungfer bald wieder trösten und mit dem Wein! — Du, vortrefflichen Wein hat Dein Vater!»

«Lass das jetzt, ich bin tief traurig!»

So eng es im Gange war, der Schaffner drängte sich doch durch.

«Ich bitte, Platz zu nehmen, vorn sind noch Plätze frei.»

Ernst ging auf Entdeckungsreisen nach einem bequemen Coupé. Keines war mehr unbesetzt. Er wählte eines, in dem nur ein Reisender sass, tief in seine Reisedecke gehüllt.

Er kümmerte sich nicht um die Neuankommenden, die sich mit Taschen und Schachteln bequem zu machen begannen. Schon dämmerte es im Wagen.

Ernst drückte seiner jungen Frau die Hand und zog die leicht sich Sträubende neben sich auf den Sitz.

«Um Himmelswillen, dass der Herr nichts merkt!» flüsterte sie ihm angstvoll zu.

«Der schläft schon!»

«Nein, ich habe ihn mit den Augen zwinzeln sehen. Ich bitte Dich, Ernst, lass mich!»

«Die Fahrkarten, bitte!» unterbrach der Schaffner das Zwiegesprach. «Entschuldigung, hier ist erste Klasse», fuhr er fort, nachdem er sie geprüft hatte. «Im Coupe nebenan sind noch zwei Plätze frei! Ich werde das Gepäck hinüber bringen.»

Das war nun ein sehr beschämender Abzug. Sie ging straff und trotzig hinaus, während er dem Schlafenden eine verlegene Verbeugung machte. Sie blieb unerwiedert, zu seinem Aerger.

«Unsere Ehe beginnt mit einem Unrecht!» seufzte sie. «wie peinlich! — Das war ein unangenehmer Mensch!»

Endlich sassen sie sich gegenüber mitten zwischen Reisenden. Das war weder bequem, noch der besonderen Lage des Paares angemessen. Aber es half über die trübe Stimmung hinweg.

«Gnädige Frau haben wohl nichts dagegen, wenn ich mir eine Cigarre anstecke?» frug mit einer majestätischen Verbeugung der dicke Handlungsreisende zu ihrer Linken. Er war sichtlich stolz auf den Beweis guter Erziehung — und sie nickte ihm mit ihrem sonnigen Lächeln Bejahung zu.

«Er merkt nichts!» flüsterte sie Ernst in einem unbeobachteten Augenblicke zu. «Hast Du gehört, er nannte mich gnädige Frau!»

«Wir sind aber auch sehr vernünftig», sagte sie nach einer Weile, befriedigt den Gedanken fortspinnend.

Auch die Anderen machten sich die Erlaubniss zu gute. Als der Zug zum ersten Male hielt, erfüllte schon ein dichter Tabaknebel den Raum. Unser Paar war andauernd verständig. Sie sprachen von Dem und Jenem und vermieden jedes Wort, das wie Hochzeit und Hochzeitsreise klang. Ihre Unterhaltung war sehr gebildet, sehr altklug. Namentlich die Frage, ob es besser und billiger sei, sein Gepäck als Güterfracht vorauszusenden, wurde gründlich in einer Weise erörtert, dass selbst ein Staatsanwalt nicht das Verbrechen herausgehört hätte, dass eben zum ersten Male diese Frage «actuell» geworden sei.

Der Schaffner öffnete die Schiebthüre.

«Draussen ist's frischer», sagte sie und erhob sich. Ernst blickte sie dankbar an. Sie traten in den jetzt leeren Gang und fanden bald einen Platz, an dem sie eine Zeit lang ungesehen zu bleiben hoffen konnten.

«Es ist zu dumm», fing er an, «dass der Zug so stark besetzt ist. Ich hatte mir die Fahrt so idyllisch gedacht. Aber ich will Dir jetzt nur gestehen, dass ich dafür gesorgt habe, damit der heutige Abend um so gemüthlicher werde. Ich war vor einigen Tagen heimlich in Breitenberg, habe zwei hübsche Zimmer bestellt, dazu ein famoses Essen: ein kaltes Brathuhn, Salat, Früchte, eine Flasche Rothwein. Alles muss auf dem Tisch stehen, wenn wir kommen. Bei einem Fuhrmann habe ich einen Wagen gemiethet. Sobald also die Gepäckrevision auf dem Bahnhof vorüber ist, steigen wir in unsere Equipage und sind in zehn Minuten im Hôtel. Allen Empfang von Kellnern und sonstigen befrackten Neugierigen habe ich mir streng verbeten. Wir gehen in unser Zimmer, als sei es in unserm Hause. Kein Mensch sieht uns. Dann werden wir allein sein, mein liebes, liebes Kind!»

Hans v. Bartels pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Voll Dampf voran!

Er zog sie sanft an sich, sie widerstrebte nicht mehr und blickte mit dem Kopf an seine Brust gelehnt hinaus in die vorbeirauschende frühlingsfrische Landschaft. Die Berghöhen glänzten im Abendroth, im Thale lagen blaue Schatten, leichte Nebel zogen über den breiten Fluss hin und her. Die Flockenwolken des Himmels wie der glänzende Wasserspiegel leuchteten im Gelb schimmernden Goldes. Ihr war sehr feierlich, sehr weich zu Muthe, aber sie empfand zum ersten Male an dem an Anstregung und Aufregung reichen Tage das Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit in seinen Armen. Dem taktmässigen Stossen des Wagens folgte sie im träumenden Geiste. Es schien ihr, als gebe es den Rhythmus des Marsches wieder, den der Vetter gespielt hatte, als man vom Hochzeitsmahl in das gegenüber liegende Zimmer gezogen war; immer wieder die ersten vier Takte. Sie konnte die Weise nicht sobald wieder los werden!

So standen sie eine ganze Weile. Auf einmal riss sie sich los.

«Da weiss wohl der Wirth in Breitenberg Alles. Oder was hast Du ihm gesagt?»

Er wollte den Arm wieder um ihre Taille legen, sie schob ihn aber mit ruhiger Geberde fort.

«Natürlich habe ich ihm Alles gesagt. Breitenberg ist beliebt als erste Staffel in den Himmel der Ehe. Die Leute sind das schon gewöhnt, Hochzeitsreisende zu bewirthen und verziehen keine Miene, wenn man ihnen den Zweck der Reise erzählt.»

Sie schwieg.

«Es war viel klüger, Alles geschäftsmässig mit dem Wirthe abzumachen . . . .»

«Geschäftsmässig?» Sie stiess einen tiefen Seufzer aus.

«Nun, ich meine geschäftsmässig für ihn! Er ist ja dergleichen mehr gewöhnt als Du und ich!»

Sie wand sich aus seinen Armen:

«Pfui, Du machst unfreundliche Witze. Und das heute schon.» Nach einer schweigsamen Pause fuhr sie fort: «Wir wollen wieder in das Coupé gehen, es fällt sonst auf!»

«Ich hätte Dir noch so viel zu sagen!»

«Aber doch nicht hier? Ach, hätte ich gewusst, dass das Heirathen so ist . . . . .!»

Sie schritt muthig voran, über die Beine des Handlungsreisenden weg, der schlafend sich über die Grenzen seines Platzes ausgedehnt hatte, nahm ihr Kleid fest zusammen und drückte sich in das frei gebliebene Plätzchen. Auch Ernst setzte sich. Der Rauch war dichter geworden, die Lampe brannte, im Coupé war es ganz still, kein Wort wurde mehr gesprochen. Nur die fauchenden Athemzüge des Dicken mischten sich in den Gleichtakt des Wagenrasselns.

Was konnte man Schicklicheres thun, als sich auch schlafend stellen?

Nur einmal wendete sie sich an ihn:

«Willst Du nicht rauchen?»

Es that ihr leid, er sah so gut, so besorgt und doch so hoffnungsvoll aus, er nahm Rücksicht mit den Nöthen, die sie bedrückten; sie schalt auf sich, unliebenswürdig gegen ihn gewesen zu sein.

«Mein armer Kopf!» sprach sie vor sich hin, «ich vermag nicht einmal mehr dankbar zu sein. Wie lange, lange habe ich den heutigen Tag ersehnt, wie haben die Eltern, die Geschwister sich bemüht, ihn mir so schön als möglich zu machen! Und er war herrlich: die Kirche, der Gesang, Papa's Rede bei Tisch, die so treu gemeint und lieb war, Mama's stete Sorge, die Herzlichkeit der Schwiegereltern, die mich mit so recht offenen Armen aufnahmen, Ernst so bescheiden, so zärtlich, so sorgsam — und ich habe keinen Gedanken im Kopf als den dummen Marsch!»

Sie wischte sich die Thränen mit ihrem Tuche, das sie krampfhaft seit dem Morgen in der Hand gehalten hatte.

«Es ist doch sehr rauchig hier!»

Er legte die Cigarre wieder fort, die er eben angezündet hatte, — und sie war sehr böse auf sich selbst.

Als wieder Stille eingetreten war, nahm Ernst ein Merkbüchlein aus der Tasche, schrieb den Preis der Fahrkarten ein und zählte sein Geld nach.

«Das Reisen zu Zweien ist theurer!»

Er lächelte über seinen geistvollen Gedanken.

Es war ganz dunkel geworden, als Ernst lange vor der Zeit das Zeichen zum Aufbruch gab und sich und Anna zum Aussteigen fertig machte; Breitenberg näherte sich; alle Mitreisenden folgten seinem Beispiele. Nur der Dicke schlief, bis der Pfiff die Einfahrt in den Bahnhof meldete. Aber er wurde noch bequem zur rechten Zeit fertig und lächelte überlegen als der Erfahrenere. Die Station lag jenseits

der Grenze und es musste alles Gepäck dem Steuer-Beamten geoffnet werden.

Der Revisionssaal war, wie derartige Räume sind: kahl, nuchtern, von argerlichen, noch halb verschlafenen Reisenden erfüllt, die sich um den Platz am langen Abfertigungstische stritten. Die Selbstsucht in rohester Form macht sich hier zwischen Leuten geltend, die eben erst die Fahrt zusammengeführt hatte. Jeder war der erbitterte Feind des Andern, Jeder rief nach den Beamten, den Gepäcktragern, vertheidigte sein Gut und pries es als zoll-unschuldig.

Ernst hatte die Sachlage vorher überlegt und beschlossen, seine grossen Koffer auf dem Bahnhof stehen zu lassen. Nur das Handgepäck, welches er im Gasthause brauchte, breitete er auf dem Tische aus. Er hatte nur eine bescheidene Anzahl Cigarren bei sich, erklärte reinen Gewissens, dass nur Wasche, nichts Steuerbares sich im Koffer befinde.

«Bitte, offnen! Was ist das für ein Packet?!»

«Das sind meine wollenen Hemden. Ich trage Jager!»

«Aber die sind ja neu! Da ist ja noch die Originalverpackung!

«Natürlich, zur Reise nimmt man doch neue Wasche mit!

«Aber Sie haben doch eben erst gesagt, Sie hätten nichts Steuerbares!»

«Leibwäsche ist doch nicht steuerbar!»

«Ach was, das sind Wollwaaren, Kapitel so und so viel des Zolltarifs! Warten Sie, bis die Abfertigung der Uebrigen vorüber ist!»

Die junge Frau stand hinter ihm und sah ihn ängstlich an, aber sie lachte auch wieder fröhlich mit ihm, als er ihr den Unglücksfall unter lustig übertriebenen Selbstanklagen geschildert hatte.

«Komm, ich führe Dich zum Wagen!»

Der bestellte Kutscher hielt vor dem Thore, begrüsste die Ankommenden und öffnete ihnen den Schlag. Frau Anna nahm mit den freigegebenen Gepackstücken Platz, während Ernst zum Revisionsraume zurück ging. Er war entschlossen, Einspruch zu erheben, und sollte er bis zur höchsten Instanz gehen müssen. Nicht umsonst hatte er Ihering's «Kampf um's Recht» gelesen!

«Sie bleiben in Breitenberg?» frug der Beamte.

«Ja!»

«Dann bitte ich Sie, sich zu gedulden, bis die Weiterreisenden alle abgefertigt sind!»

Nach einer Viertelstunde war's leer im Saale.

«Sehen Sie», sagte der Beamte, vertraulicher werdend, «hätten Sie das Packet aufgemacht, so krähte kein Hahn darnach, ob Ihre Hemden neu oder alt sind, so aber muss ich Sie bitten, mit in die Kanzlei zu kommen!»

Das Studium des Steuertarifes muss ein sehr umständliches sein. Es dauerte sehr lange, bis die Gelehrten in Uniform einig wurden, wie der schwierige Fall zu behandeln sei. Dann wurde das Packet gewogen, ein Schein ausgefertigt, musste gezahlt und

quittirt, der Koffer geschlossen werden — und er schloss so schlecht! Die Beschwerde hatte Ernst inzwischen vergessen.

«Was die arme Frau nur in ihrem Wagen treiben mag?» frug er sich mit Zagen und stürmte, seinen Hut schwingend, endlich frei, in schnellen Sprüngen die Bahnhofstreppe hinab, so dass der Gepäckträger ihm kaum zu folgen vermochte.

Sie sass in einer Art Traum da. Schon hatte man die Gasflammen am Bahnhof ausgelöscht, da der Zug längst weiter gefahren war. Die breite Bahnhofstrasse war menschenleer. Um so mehr aber war sie erfüllt vom vollen Licht des Mondes, das in weissen Fluthen sich um die Hecken und jungen Alleebäume legte und über den Strassendamm sich wie ein Milchstrom ergoss. Die kleinen villenartigen Häuser glänzten freundlich im bläulichen, duftigen Zwielicht. Hier und da belebte rothes Lampenlicht aus den Fenstern die schweigende Herrlichkeit der Mondnacht.

Die Ruhe that ihr so wohl! Nun erst empfand sie, wie das Lärmen des Zuges ihre bräutliche Stimmung vernichtet, sie vom Geliebten fern gehalten hatte, wie widrig die aufgezwungene Gesellschaft schlafender und schnarchender Männer ihr stilles Glück gestört hatte. Sie war ehrlich müde von den Anstrengungen des Tages, von den Thränen, die sie mit den Freundinnen schon am frühen Morgen geweint, als sie durch ein Ständchen geweckt wurde, von der süssen Mühe des Schmückens, vom Empfang des Bräutigams, den sie mit Schrecken sich fern stehend empfunden hatte, gerade weil er mit so sicherm Lächeln von ihrer Hand, ihrem Munde Besitz nahm, von der ganzen schmerzlich frohen Sorge um die nahe und ferne, so lang ersehnte und doch so unklare Zukunft. Dann waren die Leute des elterlichen Hauses zu ihr gekommen, sie zu bewundern; man hatte die überreichen Geschenke gebracht, mit denen man ihr das Scheiden aus dem alten Kreise versüssen zu wollen schien; sie hatte grosse Gaben mit herzlicher Bewunderung, und kleine mit stiller Rührung entgegengenommen. Alles das stand ihr klar vor den sich halb schliessenden Augen. Ihr voller Mund lächelte im glücklichen Traume. Und aus dem schwankenden Weiss des Mondlichts glaubte sie die eigene Gestalt sich entwickeln zu erkennen, das weisse, die zierliche Brust fest umschliessende Seidenkleid, den wallenden Schleier, der sich über die Zitternde legte, als sie gesenkten Hauptes das grüne Myrthenreis von der Hand der Freundinnen entgegennahm. Und dann ertönte es wie Orgel um sie, viel Menschenstimmen, Grüssen, Nicken im feierlichen Raum, den sie an seinem Arm durchschritt. Tante Minna, die Vertraute ihrer kleinen Jugendsünden und ihrer grossen Liebe für ihn, warf ihr triumphirend eine Kusshand zu . . . .

«So, nun los, Kutscher!» tönte es plötzlich neben ihr.

«Das war eine ärgerliche Geschichte!» fuhr Ernst fort, indem er sich auf seinem Platz im Wagen zurecht setzte. «Hast Du Dich gefürchtet, liebes Kind?»

Er nahm sie in den Arm, sie rückte sich wohnlich an seine Brust, schwieg lange, bis sie ihm mit einem Kusse um den Hals fiel.

«Ich bin so namenlos glücklich!»

Der kleine Wagen fuhr durch's Städtchen. Er rumpelte bedenklich auf dem Pflaster, aber die menschenleere stille Stadt sah so freundlich aus in den scharfen Schlagschatten und Lichtern des Mondes, so malerisch und romantisch. Und dann ging's über den Strom auf breiter Kettenbrücke.

Wie die Wasserfläche blitzte und spiegelte, wie so klar und rein der Mond am Himmel stand! Und weiter gings, am Ufer hin!

«In fünf Minuten sind wir im Hôtel!»

Der Wagen hielt, das hübsche villenartige Haus lag im tiefen Dunkel. Nachdem der Kutscher abgelohnt war, standen die beiden Reisenden allein auf der dunklen Uferstrasse und mussten ihren kleinen Koffer selbst die Treppe zum Hôtel hinauftragen.

Der Hausflur war leer, nur eine kleine Lampe brannte. Nebenan hörte man Stimmen aus der Gaststube.

Ernst trat ein.

Mit einer Verbeugung kam der geschmeidige Wirth auf ihn zu, nachdem er ihn verwundert betrachtet hatte.

«Wo kommen Sie denn noch her?»

«Nun, ich habe doch für heute Zimmer bestellt!»

«Ja freilich, die sind aber eben vergeben. Sie sind ja nicht mit dem Nachtzuge gekommen.»

Nur zu bald stellte sich's heraus, durch die Verspätung am Zollschalter war alles Unheil gekommen; der Wirth hatte angenommen, die Reisenden wären nicht eingetroffen, hatte seine letzten Zimmer vergeben. Er selbst war in Verlegenheit. Die Gäste an den Stammtischen begannen auf das Gespräch zu achten, ein Einheimischer erhob sich und sagte:

«Im Hôtel Weber ist vielleicht noch Platz!»

Ein anderer schlug ein besseres Hôtel vor. Die Angelegenheit wurde zur öffentlichen.

Die junge Frau wartete inzwischen draussen, bis zufällig ein Kellner kam, der alsbald auf die Hôtelglocke losstürzte und ein wahres Sturmlauten begann. Ueberall flogen Thüren auf, zwei weitere Kellner, der Portier erschienen; das Stubenmadchen war neugierig die halbe Treppe herab gelaufen, um zu sehen, was geschehen sei.

«Gnadiges Fraulein befehlen?»

«Was steht zu Diensten?»

Ein befrackter Uebereifriger riss die Thur zum Gastzimmer auf.

«Vielleicht einzutreten gefallig?!»

Sie flüchtete an die Seite ihres Gatten, unfahig, ein Wort vorzubringen und stand nun im raucherfüllten Raume inmitten einer gaffenden, eifrig rathenden und neugierig forschenden Gesellschaft.

«Ich werde sofort bei Weber nachfragen lassen!» sagte der Wirth.

«Ist inzwischen vielleicht ein Glas Bier gefällig», rief der Kellner dazwischen, «wollen die Herrschaften nicht Platz nehmen?» Den Koffer und die Mäntel hatte er den Unentschlossenen schon abgenommen, schon schob er einen Stuhl mit ungeduldiger Geberde zurecht.

«Was bleibt uns übrig», sagte Ernst, «lass' uns ein Glas Bier trinken.»

«Aber Ernst, eine Dame allein, hier!?» Thränen traten ihr in die Augen.

«Im Hausflur können wir doch auch nicht bleiben!» Und nun ergoss sich aus Ernst's Munde ein Donnerwetter über das Haupt des Wirthes.

Die Gäste des Stammtisches suchten die Reisenden zu trösten.

«Sie bekommen schon noch ein Zimmer, der Wirth sorgt schon dafür!»

«Hôtel Weber hat sehr gute Betten», sagte ein junger Schwerenöther und zwinkerte pfiffig mit den Augen.

Anna war empört, sie wollte aufstehen und diese aufdringlichen Menschen verlassen, sass sie doch nur auf dem äussersten Ende des Stuhles.

Sie berührte keinen Tropfen des freundlich blinkenden Bieres, ja, es gab ihr einen Stich in's Herz, als Ernst hastig einen Schluck trank und sich nicht ohne Befriedigung den Schnurbart wischte.

«Wofür mich die Leute nur halten mögen?» Sie zog nicht ohne Mühe den engen Handschuh von der Rechten und spielte mit dem Trauring.

«Wenn er nur nicht so funkelneu wäre.»

Hastig zog sie den Handschuh wieder an.

Endlich kam der Wirth mit befriedigter Miene zurück. Das Zimmer war gefunden, berichtete er unter Händereiben, nur fünf Minuten Wegs. Das bestellte

Georg Papperitz pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fächer.

Abendbrod war auch schon dorthin gesendet worden. Mit vielen Kratzfüssen, sich nochmals entschuldigend, lobte er das Nachbarhaus. «Sie sind dort gut aufgehoben!»

Endlich brachen sie auf.

«Gute Nacht! Felicissima notte!!» klang's vom Stammtisch, theils mitleidigen, theils neckenden Tones.

Als die Thür geschlossen war, hörte man noch das herzhafte Lachen der erheiterten Gäste.

Anna weinte an Ernst's Arm.

«Es ist zu entwürdigend, in seinen schönsten Empfindungen zum Gegenstand der Neugierde, des Gespöttes zu werden. Ich mache Dir keinen Vorwurf, lieber Ernst, Du bist schuldlos, ganz schuldlos, Du hast es so gut gemeint. Aber meine Stimmung hat einen Riss bekommen, einen hässlichen Riss. In den milden Schein unseres Glückes haben sich kalte, frivole Menschen hineingedrängt! Wie schön war's in der Mondnacht! Mit Dir allein!»

Es war schwer, sie zu trösten; er sagte ihr viel Liebes und Gutes, hielt sie fest im Arm und drückte sie heftig an sich, als der mit Koffer und Laterne vorausgehende Kellner gerade um eine Ecke gebogen war. Der Weg ging durch Gärten, die Rosen dufteten und der schwere Hauch des Jasmin erfüllte die milde Luft. Schöne Ausblicke auf den murmelnden Strom zur Seite hielten sie auf kurze Zeit fest.

Den Kellner, der seinerseits geschwätzig sich in ihre Angelegenheiten einzumischen suchte, wies Ernst mit einem entschiedenen Worte zur Ruhe:

«Sie sind nicht gefragt!»

Er ging mürrisch und rasch seinen Weg und sah sich gelangweilt nach dem nun umschlungen wandelnden Paare um, sobald dies ihm nicht in gleichem Schritte folgte.

Endlich waren sie an Ort und Stelle.

«Nicht übel!» sagte er, «ein Zimmer mit Balkon!»

Sie trat wieder hinaus in die freundlich helle Nacht.

«Und hier das Schlafzimmer. Es ist doch Alles sauber!» Mit der Sicherheit eines Reisegewohnten musterte er die Räume.

«Nun, schnell, decken!»

Es dauerte wohl zehn durch das Warten ärgerlich verlängerte Minuten, ehe Stubenmädchen und Kellner sich verabschiedeten. Die Lampe brannte dann aber auch gemüthlich; das kalte Huhn streckte lockend zwischen Salatschüsseln die braunen Schenkel in die Höhe; neben der Flasche Rothwein lag der schön vernickelte Korkzieher; der Tisch war mit reinlichem Weiss gedeckt.

«So, endlich! Komm herein und sei Hausfrau, mein lieber Schatz!»

«Es wäre mir unmöglich, einen Bissen zu essen! Ich bin sehr müde und abgespannt.»

Alles Zureden half nichts. Sie lehnte das Mahl

ebenso entschieden ab, wie seine Zärtlichkeit. Auch der Wein blieb unaufgekorkt stehen.

«Willst Du nicht zur Ruhe gehen?» frug er zärtlich besorgt.

Sie ging auf das Schlafzimmer zu und hielt ihn vom Eintritt zurück.

«Bitte, bitte, lass mich! Nur heute, nur jetzt. Die Ankunft hier war so schrecklich! Du liebst mich, Ernst, nicht wahr, Du liebst mich — ich habe heute so viel erlebt — ich muss mit mir allein bleiben, mich sammeln!» flehte sie, indem sie sich an seinen Hals hing. Er trat zögernd zurück. Sie schloss hastig die Thüre von innen mit doppeltem Riegel.

«Geh' zu Bette, lieber Schatz, es ist bald Mitternacht, Du bist mude und nervös», rief er ihr noch zu.

Er hatte auch keinen rechten Hunger. Das Abendbrod blieb unberührt. Er stand klopfenden Herzens mitten im Zimmer. So wartete er fünf, zehn Minuten. Es war ganz still im Hause geworden. Dann begann er ruhig den Koffer auszupacken und schloss die Fenster. Draussen wurde es kühl, die Nebel zogen vom Fluss herauf. Mit einem leichten Frösteln legte er bequemere Kleider an und setzte sich auf das Sopha.

Was sollte er thun? Anklopfen, sie im Schlafe stören, sich in ihr Zimmer eindrängen? Das wäre unritterlich gewesen. Aber hier spielte er eine komische Rolle. So begann er denn zu philosophiren, weil er es liebte, mit seinen Gefühlen in's Klare zu kommen.

So eine Hochzeit mit ihren nicht immer zarten Scherzen, ihrem Lärm und Anstrengungen ist ein mittelalterlich roher Brauch. Ist's nicht schöner, sich im Sturm der Leidenschaft an einander zu verlieren, als kalten Blutes, unter den Augen zum Spott Geneigter ein junges, zitterndes Wesen dem Manne preiszugeben, welches im besten Falle nicht weiss, was es thut. Gerade weil der Tag lange vorher ausgewählt, die Feste vorbereitet, die Nerven hingehalten sind, erscheint die Hochzeit im Geiste der Unverdorbenen als ein lang gefürchtetes Gespenst, der Bräutigam als ein schleichender, mit seiner Beute wie eine Katze grausam spielender Feind. Die Ehe gibt nicht Rechte, sie erhöht nur die Anwartschaft, Bitten zu stellen. Die Werbung soll eigentlich erst mit der Trauung beginnen. Denn dem Gewähren sollte das Erkennen vorausgehen. Ist's denn recht und edel, dem Weibe eine Gabe abzuringen, deren Werth sie noch nicht ganz zu erfassen vermag? Der Mann, welcher glaubt fordern zu dürfen, hat die Achtung eines wahrhaft jungfräulichen Wesens schon eingebüsst. Denn die Seele eines Mädchens ändert eine Stunde Predigt und ein kirchlicher Segen nicht. Was sie gewähren will, muss frei im Augenblicke der völligen geistigen Hingabe geboten werden, soll es den höchsten sittlichen Werth haben. Ein solcher Augenblick muss in opferwilliger Liebe erdient, in Geduld abgewartet werden, will man nicht mit einer Banalität seine Ehe beginnen! — Nie war ihm der heutige Tag ernster, feierlicher erschienen.

Er streckte sich auf dem Sopha aus und breitete eine Reisedecke über sich. Die Lage war aber nicht eben bequem. Hôtelsopha's sind kurz und Ernst ist lang!

Das liebe Kind schläft. Schlafe ruhig, mein Engel, du hast dein liebes Ich in die Hand eines Mannes gegeben, der das Geschenk zu ehren weiss. Ich liebe dich nun mehr als je, stürmischer, glühender seit dieser Nacht der Selbstprüfung, seit ich weiss, dass ich nun erst recht um dich zu kämpfen habe. So missglückt diese Hochzeitsreise bisher war — ich mache nie wieder eine — so soll sie doch zu deinem Nutzen ausschlagen. Du sollst mich kennen lernen, durch das tägliche freundschaftliche Beisammensein meine zarte, aufopfernde und doch so heisse Liebe verstehen lernen und erst wenn du ganz mit deinem Herzen einig und ganz seelisch mit mir verwachsen bist, dann —

Er sprang wieder auf und ging im Zimmer hin und wieder. Vorher zog er die Stiefel aus, um durch ihr Geräusch sie nicht zu stören. Nach einer Weile sah er auf die Uhr.

Halb eins!

Er blickte sich im Zimmer um. Es blieb nichts übrig, als auf dem Sopha zu schlafen. Endlich beschloss er einen Lehnstuhl für die Füsse anzurücken. Das ist freilich sehr lächerlich und etwas beschämend, sagte er zu sich selbst, aber was hilft's?

Sie wird nicht von diesem Abende mit Anderen sprechen, sie wird sich nicht rühmen, mein Ungestüm gebändigt zu haben. Ist doch der grössere Sieg auf meiner Seite. Ihrem sittlich empfindenden Herzen wird dies später einmal mit doppelter Gewalt bewusst werden. Sie wird und muss mir für diese Schonung, dieses Zartgefühl dankbar sein!

Inzwischen zitterte die kleine Frau im Nebenzimmer vor Angst: Allein, ganz allein in einem fremden Gasthaus! Sie hüllte sich schaudernd in ihre Bettdecke. Und welches Unrecht gegen Ernst, der sich erkälten m u s s!

Wenn sie ihm nur auch ihre Reisedecke hinaus reichen könnte. Und dazu die Sorge, gleich am ersten Abend launenhaft und ungezogen gewesen zu sein. Aber sie konnte ihn doch nicht hereinbitten. Noch nie hatte ein Mann ihr Mädchen-Zimmer betreten; sie schämte sich grenzenlos bei dem Gedanken, dass sie ihn nun rufen solle.

Zweimal war sie aufgestanden, um leise, ganz leise die Riegel wieder zu öffnen.

Aber sie wagte es nicht. Wenn er sie überraschte, ehe sie wieder sich unter schützende Hüllen gerettet hätte!

Nein, dem konnte sie sich nicht aussetzen!

Plötzlich trat ein grosses Ereigniss ein. In einem Zimmer nebenan wurden Geräusche laut. Schwere Tritte, dann Plantschen mit Wasser, gurgelnde Missklänge, Husten und Prusten. Eine Thür wurde geöffnet und man hörte deutlich zwei Stiefel im Hausflur niederpoltern, dann fiel die Thür krachend in's Schloss. Endlich ein tiefes Aufseufzen des benachbarten Bettes unter schwerer Last.

Noch nie hatte Anna solche Angst empfunden. Sie begann sich hastig wieder anzukleiden. Als sie halb fertig auf dem Bettrande sass, vernahm sie noch Schrecklicheres. Lang gezogene, furchtbare Töne in unregelmässiger Folge, als wenn nebenan in einem Riesenkessel Erbsen gekocht würden oder eine Riesenkatze fauchte.

Mit hastender Eile vollendete sie ihren Anzug. Nur in die neuen Reisestiefel vermochte sie nicht hinein zu schlüpfen, so sehr sie sich mühte; desshalb verbarg sie sie unter dem Bette, das sie leise und sorgsam wieder in seinen alten Stand versetzte. In wenig Minuten hatte ihre wirthschaftlich geschulte Hand jede Spur ihrer Anwesenheit im Zimmer entfernt. So mit ihrem ehrlichen Tagesgewand gewappnet, horchte sie wieder. Die Töne waren in ein grässliches Pfeifen umgeschlagen. Sie hörte deutlich die Klagelaute eines Erstickenden. Eine namenlose Furcht packte sie, so dass sie Rettung suchend an die verschlossene Thüre floh. Dort legte sie ihr Ohr an, um zu hören, ob sie von Ernst etwas vernehmen könnte.

Tiefe Stille.

Sollte er fortgegangen sein, sie allein gelassen haben? Sie könnte ihm darüber nicht böse werden, denn sie war es ja, die ihn von sich stiess!

Schnell war der Entschluss gefasst.

Sie klopfte an.

«Anna!» rief es von innen im freundlichsten Ton.

«Kann ich herein kommen, lieber Ernst?»

«Gewiss, mein Kind!»

Sie trat ein. Beide sahen sich lange an, er erstaunt, sie völlig angezogen zu treffen, sie tief erröthend und forschend, ob sie bei ihm Hilfe oder Spott finden werde.

«Hast Du gehört?»

«Was?»

«Nebenan!»

«Nun, was denn?»

«Da ist Einer!»

«Wo?» Er eilte mit langen Schritten in's Schlafzimmer, um den Eindringling niederzuschmettern.

Alles war still.

Endlich hörte er den Schlafenden und lachte:

«Der thut Dir nichts!»

Er zog sie zu sich auf den Schooss, um sie zu trösten. Sie folgte ihm gern, weil sie die Füsse so unter die weit herabhängende Decke des Tisches stecken und ihm den Mangel an ihrem Anzug verbergen konnte.

Während er sie nun tröstete, ihr Muth einsprach, dann ihr seine Grundsätze mit stolzen Worten auseinander setzte, von seiner tapferen Entsagung, von seiner festen Absicht sprach, ihre Gefühle zu schonen, ihr zuredete, zur Ruhe zu gehen, da er, wie Cherubin, rein und aufopfernd an ihrem Lager wachen werde; während dieser langen, im eindringlichen Flüsterton gesprochenen Rede hatte sie zerstreut an dem lockenden Hühnchen, welches noch so unberührt auf dem schön gedeckten Tische lag, mit spitzen Fingern herumgezupft, bis ein Stück braun-knusprige Haut abgegangen war.

Das steckte sie ihm in den beredten Mund und versiegelte das Geschenk mit einem herzhaften Kuss. Sie hatte nämlich gefühlt, dass er auch keine Stiefel anhatte und das gab ihr plötzlich ihren Muth und ihre Lebenslust wieder.

«Hast Du Hunger, mein Schatz?» fragte er erstaunt.

Mit rascher Wendung war sie an die andere Seite des Tisches gelangt und begann statt jeder Antwort das Hühnchen kunstgerecht zu zerlegen und ihm wie sich ein paar Stücke auf die Teller zu legen.

«Nimm!» sagte sie .... «Ich habe mich so gefürchtet, allein mit einem Manne zu reisen — aber so gefällt mir's ganz gut!»

Er bedurfte nicht des Zuredens, um die Flasche zu entkorken. Nach einigen Minuten war der Schnarcher vergessen und floss Beiden das harmloseste Gespräch von den Lippen. Sie stiessen wacker miteinander an, auf die Zukunft, auf glückliche Reise, auf frohe Wiederkehr in die Vaterstadt. Sie scherzte und lachte heiter über die Ereignisse des Tages. Das gelockerte Haar hing ihr bald bacchantisch um den Kopf, sie war voller Witz und Neckerei.

«Hast Du die Scherze der Kranzchenfreundinnen in ihrer Aufführung verstanden? Du sollst immer hübsch achtsam auf Deine kleine Frau sein und nicht mit ihr umgehen wie mit einem Kneipbruder. Immer hübsch zuvorkommend, nicht wahr?»

«Nun, ich habe mich doch schon als Brautigam musterhaft benommen!»

«Es ging an, aber Du hast noch viel zu lernen, Du guter, guter Mann. Weisst Du jetzt, warum ich in Seedorf so bose war?»

«Ich habe es nie ergründen können!»

«Weil Du aus der Droschke gestiegen warst, gezahlt hattest und darüber vergassest, mir aus dem Wagen zu helfen!»

«Und auf solche Kleinigkeiten achtest Du so sehr?»

«Ja, so macht's Onkel auch und das sieht so schlecht vor den Leuten aus. Tante hat mir immer leid gethan, so gut sie es sonst auch hat. Als ob Du Deine Frau nicht liebtest und achtetest, und das thust Du doch, nicht wahr!»

Er bekraftigte es, indem er ihr die Hand über den Tisch entgegen streckte, in die sie herzhaft einschlug. Sie spottete über ihre Angst, über die Stammgäste, über die Unbilden der Reise. Er aber verschlang ihre Gestalt mit den Augen, entzückt von ihrem frauenhaften Walten, das zu ihrem kindlichen Plaudern so reizend stand, so dass er sich nicht halten konnte und sie wieder auf seinen Schooss zog.

Da kam's heraus, dass auch sie keine Stiefel anhatte.

Er wurde darüber fast närrisch vor Freude, nahm ihre Füsse in die Hand und drückte sie mit zarter Gewalt. Sie schämte sich zwar sehr, dass ihr Fehler entdeckt sei, versteckte sich aber an seiner Brust, während er ihre Stirn und ihren Hals mit Küssen überschüttete. Dort hielt sie sich ganz still, doch fest an ihn gedrängt.

Endlich riss er sich auf.

Das Huhn war verspeist, der letzte Tropfen Wein ausgetrunken, alle Schüsseln waren leer.

«Kind», sagte er mit ernster Würde, «es ist halb zwei Uhr. Du musst nun zu Bette. Du weisst, wie ich Dich liebe. Ich will das schöne unschuldige Band, das uns jetzt noch verbindet, nicht zerreissen. Denn ich ehre Deine mädchenhafte Zurückhaltung und wünsche jetzt als Dein Gatte, und merke wohl, das ist so viel wie Gebieter! dass Du zur Ruhe gehst. Ich selbst habe mich entschieden, mich für heute auf das Sopha zu betten. So will ich's haben!»

Sie stand auf und sah ihm ängstlich forschend in's Gesicht. Die Röthe stieg ihr höher und höher bis in die Stirn, die sie an seine Brust schmiegte, sich ganz seiner Umarmung hingebend.

Und dann fiel sie ihm unter Thränen jauchzend um den Hals:

«Ich danke Dir, Du lieber, guter, Du aufmerksamer Mann!»

Im Nu war sie verschwunden, die Thüre schloss sich hinter ihr, die Riegel schnappten wieder zweimal in's Schloss.

Theodor Rocholl pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kaiser Wilhelm I. letzte Heerschau.

Ernst stand lange da und starrte die verschlossene Thüre an. Darauf sah er sich um, als wolle er sich überzeugen, dass er nun wirklich allein sei. Kopfschüttelnd nahm er die Brille ab, legte sie auf den Tisch. Dann rückte er sich sein Sophalager wieder zurecht. Zwischen jedem dieser Unternehmen machte er eine Pause, indem er aufmerksam nach der Thüre sah.

«Meine Theorien über die Ehe», so sagte er halblaut vor sich hin, «sind gewiss sehr fein und geistreich. Ich weiss zwar nicht, ob sie neu sind — jedenfalls habe ich sie aber selbstständig gefunden.»

Ehe er die Lampe auslöschte, hielt er noch einmal inne, um nach der Thüre lange und unverwandt zu blicken und eindringlich zu lauschen.

Dann legte er sich und rückte sich mühsam auf dem unbequemen Lager zurecht.

«Wer aber, um Gottes Willen», sagte er nochmals zu sich, «hat eigentlich von mir verlangt, dass ich gerade heute geistreiche Theorien erfinden soll . . . . . Die Theorie ist gut, aber nur ein rechter Esel konnte sie erdenken!»

Darauf dämmerte er in süsse Träume hinüber.

Ein durch die leise und langsam geöffnete Thüre dringender Lichtstrahl weckte ihn. Er sah in verschwimmenden Umrissen, wie Kurzsichtige eben sehen, etwas wie einen weissen Arm hervorragen.

«Ernst», flüsterte Anna, «hier hast Du noch eine Reisedecke. Die Nacht wird kühl, wickele Dich warm ein!»

«Und dann . . . .» Sie schwieg.

Nach einer Weile fuhr sie schüchtern fort: «Der Herr da drüben ist wieder so laut. Ich darf doch die Thüre etwas offen stehen lassen . . . Du bist ja so gut und lieb — und ich fürchte mich so sehr in dem fremden Haus. Ich habe ja Niemanden als Dich; so kann ich Dich doch errufen — das wird mich ruhiger machen. Gute Nacht, schlaf wohl, Du Lieber!»

Und der Lichtstrahl fiel breiter in das Zimmer, seit der Schatten ihrer zierlichen Gestalt wieder aus der Thürspalte verschwunden war.

Ernst richtete sich auf, rieb sich die Augen und tappte mit der Hand über den Tisch, seine Brille zu suchen . . . .

Am anderen Vormittag war die ganze Gegend voll Sonnenschein und Lerchenschlag. Im kleinen Wagen auf dem Wege nach den Bergen sass singend und lachend ein Paar, eng verschlungen, leuchtenden Angesichts, so recht mit weit geöffneten Herzen, um Gottes schöne Welt zu geniessen. Sie fuhren neuen Wundern der Natur entgegen, voll Lust und Kraft, des Herrlichsten die Fülle in sich aufzunehmen.

PLAUDEREI*)

VON

H. E. VON BERLEPSCH.

Zweifelsohne gehört heute ein gewisser Muth dazu, Künstler, wirklicher Künstler, werden zu wollen, wenn nicht die Erziehung, die sich nicht so schlechtweg wie irgend eine «Lehrzeit» abmachen lässt, durch eine wirkliche goldene Basis gesichert ist. Für wen arbeitet im Grunde genommen der Künstler? Wer kauft seine handgreiflich gewordene Anstrengung? Wer? Vielleicht der Staat, weniger «vielleicht» Kunsthändler, am wenigsten «vielleicht» ein Mäcen, denn die Letzteren sind wohl die seltenste Species unter den Menschen! Kunstbegeistert — ach ja, das sind Tausende, Abertausende, besonders, wenn die Kunst nichts kostet, aber ihrer Kunstbegeisterung klingenden Ausdruck Gebende — — Diogenes, zünde hundert, tausend Laternen an und hilf suchen, ob wir in der ganzen alten Welt, die vor lauter Bildung ausser Rand und Band geräth, ein Dutzend wirklicher Mäcene finden!»

«Und dennoch werden viele Leute mit und durch die Kunst und die Künstler reich, oder wenigstens, sagen wir «gut situirt», und die Künstler — ah bah, Pessimismus, zu behaupten, sie arbeiteten umsonst oder höchstens «pour la gloire»! Es giebt ihrer denn doch eine ganz grosse Reihe, die ein anständiges Auskommen haben, regelmässig ihre Bilder verkaufen, hohe Preise dafür einheimsen, und schliesslich leben diese denn doch nicht ewig. Andere treten an ihre Stelle. Es kann sich nur darum handeln, einen glücklichen Griff zu thun, um mit einem Schlage Furore zu machen, und ist der eine glückliche Griff gethan, dann geht's wie am Schnürchen! Man ist ein gemachter Mann und lost, wie grosse Industrielle, nicht blos schöne Summen aus den Hauptproducten, es laufen auch noch eine Menge Nebeneinkünfte mit, denken Sie doch nur an die Vervielfaltigungsrechte! Ich weiss es bestimmt, dass Einzelne aus diesen ganz allein jährlich Tausende ziehen!»

«Künstler oder — Producenten künstlerischer Waare?»

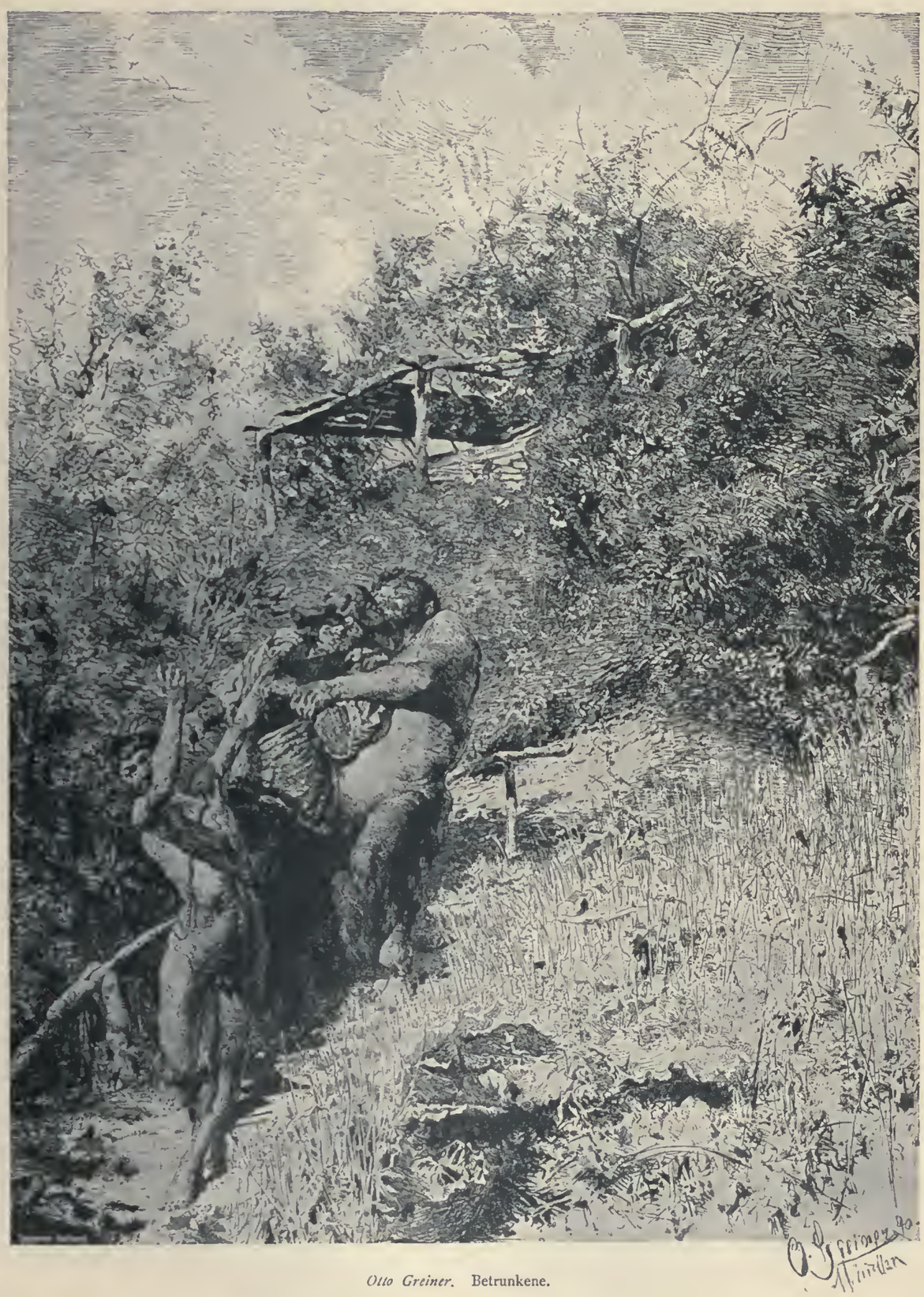
«Nun, doch Künstler, ja, Künstler, besonders Maler, deren Namen durch die Reproduction ihrer Bilder in die ganze Welt getragen wird — —»

«Pah — das beweist rein gar nichts.»

«Auch nicht, dass das Publicum an ihren Arbeiten Gefallen finde?»

«Darnach fragt der eigentliche Künstler überhaupt in erster Linie nicht, obschon ich glaube, dass Keiner etwas dagegen hat, wenn er seine Leinewanden verkaufen kann, statt sie allmählig zu einer «Galerie unverkauften Genies» anwachsen zu lassen. Immerhin giebt es auch Liebhaber solcher Umstände, ja *Trübner* beispielsweise hat dies und jenes seiner Bilder zurückgekauft. Aber, wie gesagt, wenn Einer das wahre Zeug zum Künstler in sich hat, so arbeitet er eben drauf los, unbekümmert darob, ob ihm seine Bilder Vervielfältigungstantièmen abwerfen oder nicht, unbekümmert selbst darüber, ob er die Bilder verkaufe oder nicht. Und Bilder malen — Lieber, das kostet immerhin Geld, manchmal viel Geld!»

*) Bei der Bezeichnung der Skizzen und Studien auf pag. 109 ff. ist ein unliebsamer Fehler passirt. Alle als «Otto Baisch» bezeichneten Blätter rühren von Prof. Hermann Baisch in Karlsruhe her.



Otto Greiner. Betrunkene.

«Ja, Farben und Leinewand bekommt man, wie ich mir sehr wohl vorstellen kann, nicht geschenkt, die Ateliers kosten Miethe, wenigstens für Jene, die solcher Räume noch bedürfen, denke ich mir, — aber die Pleinairisten brauchen das wohl nicht mehr, die malen doch Alles kurz und klein nach der Natur und wohnen überhaupt gar nicht mehr in Städten — »

«Was? Die brauchten keine Ateliers? Wer hat Ihnen denn das gesagt?»

«Nun, ich denke es mir halt; zum Photographiren nach der Natur braucht man ja wohl kein Photographen-Atelier, und da viele von Ihren Collegen Photographie und Malerei als Eins und Dasselbe anschauen, so dachte ich mir, ein Atelier zu haben, sei eigentlich etwas veraltetes!»

«Man kann doch nicht immer draussen sein und draussen malen, wie sollte man denn da mit grossen Bildern zurecht kommen, wo es immerhin zuweilen einiger Ueberlegung braucht, um in's Klare zu kommen — und schliesslich — schliesslich muss man seinen Raum haben, wo man heizen kann und — »

«Aus dem Gedächtniss Dies und Jenes ergänzen, wahrscheinlich, oder?»

«Ach was, ich pfeife d'rauf, wie etwas gemacht sei, es kommt mir blos d'rauf an, ob es künstlerisch sei oder nicht, für's Rubriciren und Systematisiren können Andere sorgen, die sich manchmal förmlich um eine Behauptung und deren Widerlegung raufen, wenn es sich um den Beweis handelt, dass dies oder jenes Bild vor oder nach dem Aschermittwoch, vor oder nach der Verehelichung des Kunstlers von anno Toback gemalt worden sei. Für die Welt ist das schliesslich völlig gleichgiltig; wenn überhaupt nur etwas

Otto Greiner. Portrait-Studie (Prof. Liezen-Mayer).

künstlerisch werthvoll ist, dann bleibt mir es radical Wurscht, ob es anno 1499 oder anno 1899 gemalt wurde. Denken Sie an die gottvolle Leistung von Lautner über *Rembrandt*, bei deren Behandlung es sich herausstellt, dass unter Umstanden auch einmal der eine oder andere kritische Kunst-Kapitalist gründlich Bankerott machen kann. Die Geschichte ist ja köstlich — ach, wenn man sich nur so recht von Herzensgrund über alle solche Dinge freuen könnte, die beinahe ausschen, als wurden sie blos in Scene gesetzt, um irgend einen bisher unbekannten Namen für Tage, Wochen in den Mund Aller zu bringen! Ich rathe Ihnen, als Gegenstück zu den Lautner'schen Kühnheiten die kühle, geistig scharfe, geradezu vernichtende Arbeit von E. W. Moes «Ein moderner Herostrat» zu lesen. Der führt eine gute Klinge und weiss, wo die körpergrossen Achilles-Fersen seiner

Otto Greiner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Fliehende Faune.

Gegner am empfindlichsten zu treffen sind. Beim «Volke der Denker» hat nachgerade eine zeitgemässe Thorheit mehr Erfolg als überlegte, ehrliche Arbeit. Jeder Bettel hat die öffentliche Meinung für sich — es sei denn, dass er Geld koste. Denken Sie nur an die wirklich beschämende Colonial-Bettelei mit einer Lotterie. Was sollen dazu Jene sagen, die uns für eine «grosse Nation» halten!

Uebrigens, um nochmals auf die Kosten zu sprechen zu kommen, die zuweilen an einem Bilde hängen, haben Sie den reizenden Aufsatz von Emile Bergerat*) über *Rochegrosse* im «Gil Blas» gelesen?»

«Nein»!

«Wollen Sie ihn hören, das ist wieder einmal unverfälscht! Hören Sie! Der Artikel ist überschrieben «Un Brave» — aber er hat nichts mit jenem dummen Bild im vorjährigen Salon zu thun, das den nämlichen Titel trug und einen Mann zeigte, der, auf der Strasse niederkniend, ganz allein auf eine anrückende deutsche Colonne schiesst — nein, das war ein patriotischer Schafskopf, aber nicht «un brave». Bergerat beginnt dann:

«Lass Dir sagen, Du practische Republik, dass es auch ausser Jenen, die zweifarbiges Tuch tragen, in Frankreich Leute gibt, welche den Namen eines Tapfern

Otto Greiner. Studie.

verdienen, ja, eines Tapfern im besten Sinne, denn im Künstlerthum unserer Tage liegt wahrhaftiger Heroismus, wenn man bedenkt, dass allein schon Muth dazu gehört, seine Stoffe, seine Ideen in einer Zeit zu verarbeiten, in der man viel besser vom Zufall, von der Speculation lebt! Diese ernährt ihren Mann doch viel besser, als strenge Arbeit den Maler, Poeten oder Bildhauer; denn unser Arbeitstag hat vierzehn Stunden, unsere Woche ist ohne Feiertag, es sei denn, dass wir gelegentlich gründliche Selbstkritik üben. Im Uebrigen sieht es manchmal aus, als erginge sich das ausklingende Jahrhundert in förmlicher Weltuntergangs-Philosophie und als wäre jede

*) E. B. ist derselbe, der im Salon «Poil et Plume» als Maler glänzte. Sein Figaro-Pseudonym ist «Caliban».

Logik, auf dem Gebiete der Arbeit abhanden gekommen. Sind nicht die bisher gewohnten Wege verlassen, neu betretene aber mit einer Menge von Tastenden erfüllt, denen irgend Etwas aufdämmert, ohne dass sie eigentlich wissen, wo hinaus sie wollen. Und wirft man einen Blick auf die Kunst, o Gott, da sieht es oft trübe genug aus. Unsicherheit bekümmert die Gemüther, Keiner weiss, wohin der Weg geht, woher das wahre Licht kommt, Jedem flieht das Ziel in immer weiter entrückte Fernen.

Und die Begriffe über Das, was man schön nennt, sie veralten — — —

Wer frägt auch schliesslich darnach, ob geschaffen werde oder nicht! Alles, Alles ist schon einmal geschrieben worden, Alles schon einmal gemalt, geformt und was etwa noch übrig geblieben ist — verlohnt es sich da der Mühe, sein Gehirn überhaupt anzustrengen? Die Demokratie kommt nach dieser Seite hin für das Menschengeschlecht zu spät. Hätten wir nicht wenigstens das Bischen Musik, so wäre es überhaupt am Gescheidtesten, die Bude der Kunst zuzuschliessen, vermag doch unsere ganze Zeit ihrem Geschlechte höchstens Geldgewinnste anzubieten!

Otto Greiner. Selbstportrait.

Manchmal erscheint es fast wie ein Verdienst dieser mehr und mehr sich vollziehenden Verknöcherung gegenüber, wenn man nur den kleinen Finger rührt; wieviel Selbstverleugnung gehört erst dazu, mit beiden Handen tapfer anzugreifen, immer wieder anzugreifen, nicht blos zehnminutenweise! Wahrlich, Muth gehört dazu, um einer immer mehr zur Geltung kommenden dumpfen Stimmung sich zu erwehren und einer ansteckenden, die ganze Welt durchziehenden Gähnsucht zu widerstehen, einer Gähnsucht, die man «Modernes Leben» nennt; Muth gehört dazu, um nicht völliger Gleichgültigkeit anheimzufallen und aus der Welt zu gehen, wie man in sie gekommen, mit eingeschlagenen Daumen. Aber arbeiten, d. h. noch mehr thun, als blos denken! Bildhauern, Schriftstellern, Malen, Träume verwirklichen und Lorbeeren erringen wollen, heute, neun Jahre vor dem Ende des kupfernen Jahrhunderts, wo es Niemanden einfällt, den kleinsten Schelmenstreich zu verüben, ohne dass er zwölftausend Livres Rente bringe — oh la, la, mein Lieber, in solcher Zeit zum Märtyrer werden!

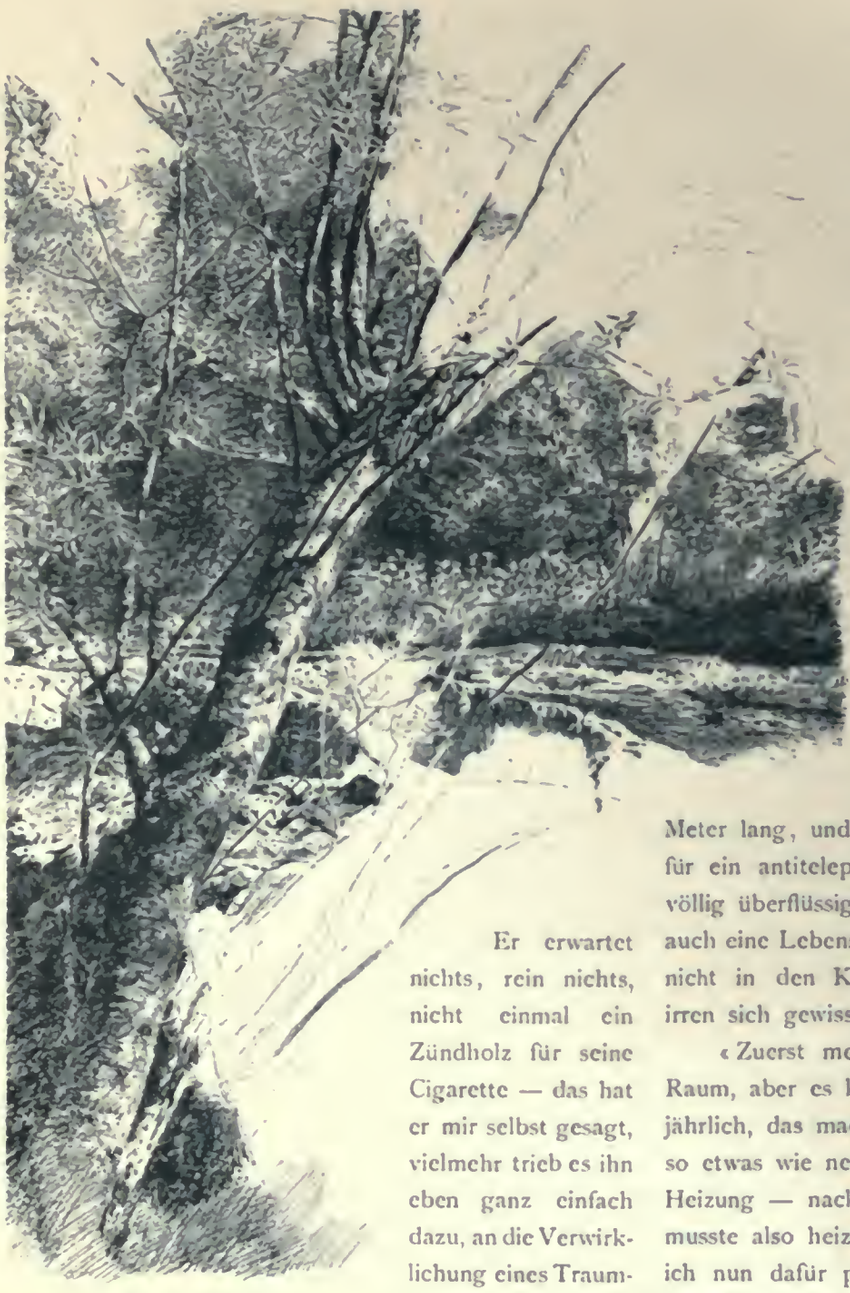
Otto Greiner. Studienköpfe.

Und doch giebt es Unerschrockene, die es thun, ja bei Gott, die Tapfern stehen nicht allein unter den Fahnen, mögt Ihr Alle daran glauben!

Soll ich ein Beispiel nennen, nur eines; z. B. ein Werk wie der «Untergang von Babylon»! Ist es nicht geradezu tollkühn, Solches zu unternehmen in einer Zeit, wo eine wohlangebrachte Telephonmittheilung dem grössten Schafskopf oft Millionen in den Sack wirft? Ich stand vor diesem Werke einfach sprachlos, ich verstand meine Zeit nicht mehr.

Bedenke man, dass Der es schuf, noch keine zweiunddreissig Jahre zählt und man ihn, ginge er die gewöhnlichen Wege des Lebens und unserer gesellschaftlichen Verhältnisse, wenigstens in den Folies-Bergères suchen müsste, wenn er schon bei Bullier etwa nicht mehr zu finden wäre. Das nenne ich mir einen vollen Mann! Woher er es haben mag? Eine Leinewand von neun Meter bewältigen, eine Leinewand, vor der selbst ein *Rubens* oder *Paul Veronese* vielleicht verdutzt stehen geblieben wäre! Und was wird er von der Republik, oder, um mich besser auszudrücken, von seinem Lande erwarten können?

Otto Greiner. Unterwelt.



Otto Greiner. Studie.

Er erwartet nichts, rein nichts, nicht einmal ein Zündholz für seine Cigarette — das hat er mir selbst gesagt, vielmehr trieb es ihn eben ganz einfach dazu, an die Verwirklichung eines Traumgesichtes zu gehen, das er eines Abends beim Lesen der Heiligen Schrift hatte und an diese Verwirklichung drei Jahre seines Lebens zu setzen, ganz abgesehen von den vierzigtausend Francs, die er bei dieser Gelegenheit geradezu zum Fenster hinauswarf und von denen er im Grunde genommen keinen rothen Heller besass! Und dazu lacht er noch — das ist beinahe unheimlich!

«Was, vierzigtausend Francs — vier—zig — tausend? — ich war starr — da muss man ja Capitalist sein oder — das ist ja förmlich zum Närrischwerden!»

«Die Probe der Rechnung ist unschwer zu machen», erwiderte der ungeheuerliche Mensch, ich möchte ihn am liebsten ein junges Ungethüm nennen — «hören Sie die einzelnen Posten und zählen Sie dann selbst zusammen, es wird wohl ungefähr herauskommen, was ich sagte. Ich selber habe eigentlich die Addition noch nie gemacht, denn vom Rechnen verstehe ich im Grunde genommen blutwenig. Daran ist mein Erzieher schuld, ein Mensch, ein Poet, der die Wäscherechnung an den Fingern abzählte; Sie haben ihn wohl gekannt: Theodor de Bauville — er war mein Pflegevater».

«Dann wundert mich überhaupt nichts mehr von Ihnen — so, so — Der hat Sie in's Leben eingeführt — ja — so ein Stück Leinewand, neun Meter lang, und dazu der Spass, vierzigtausend Francs für ein antitelephonisches und, im Grunde genommen, völlig überflüssiges Kunstspielzeug — das ist schliesslich auch eine Lebensauffassung, aber es will mir immer noch nicht in den Kopf mit der Summe; nein, nein, Sie irren sich gewiss; nennen Sie mir einmal Ihre Zahlen!»

«Zuerst mein Atelier! Es ist zwar ein colossaler Raum, aber es kostet dennoch blos dreitausend Francs jährlich, das macht, wenn ich nicht irre, in drei Jahren so etwas wie neuntausend, nicht wahr? Und dann die Heizung — nackte Modelle haben Wärme nöthig, ich musste also heizen, ob ich wollte oder nicht, und wenn ich nun dafür pro Tag fünf Francs ansetze, so ist das gewiss nicht zu hoch gegriffen. Haben Sie 's?».

«Ja, das macht circa dreitausend Francs aus!»

«Achttausend etwa», fuhr *George Rochegrosse* fort, «kosten mich Leinewand und Farben. Manchen Tag hatte ich für mindestens fünfundzwanzig Francs Farbenbrei auf der Palette; was das Gewicht angeht, so könnte man darüber auch ein Wörtchen sprechen».

«Und die Modelle?»

«Sagen wir wenig: achttausend Francs! Der Stoff zwang mich, nach Gruppen zu arbeiten. Besonders gegen das Ende hin waren diese Sitzungen manchmal

Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Eine Vision.

geradezu fürchterlich, so dass ich nachher wie eine willenlose Masse zusammenknickte und auf dem ersten besten Sopha einschlief. Dabei hätte sich die ganze Welt umstülpen können, es wäre mir doch nichts Anderes eingefallen als immer all' das Zeug, was ich noch nebenher bedurfte, Stoffe, Geschichten aller Art, nebensächliches oder nothwendiges Zeugs, das mir meine Specialisten lieferten, Spielereien, wenn Sie wollen, aber Dinge, deren ich absolut bedurfte. Oft habe ich mir diese Geschichte an der Hand von Mustern reconstruirt, Manches auch direct erfunden — umsonst habe ich schliesslich all' das auch nicht bekommen, es werden wohl weitere vier Tausendfrancsbillete dabei herauskommen».

«Aber das sind doch schiesslich Dinge, die Ihnen bleiben?»

«Wollen Sie sie haben? Wenn ich damit wenigstens

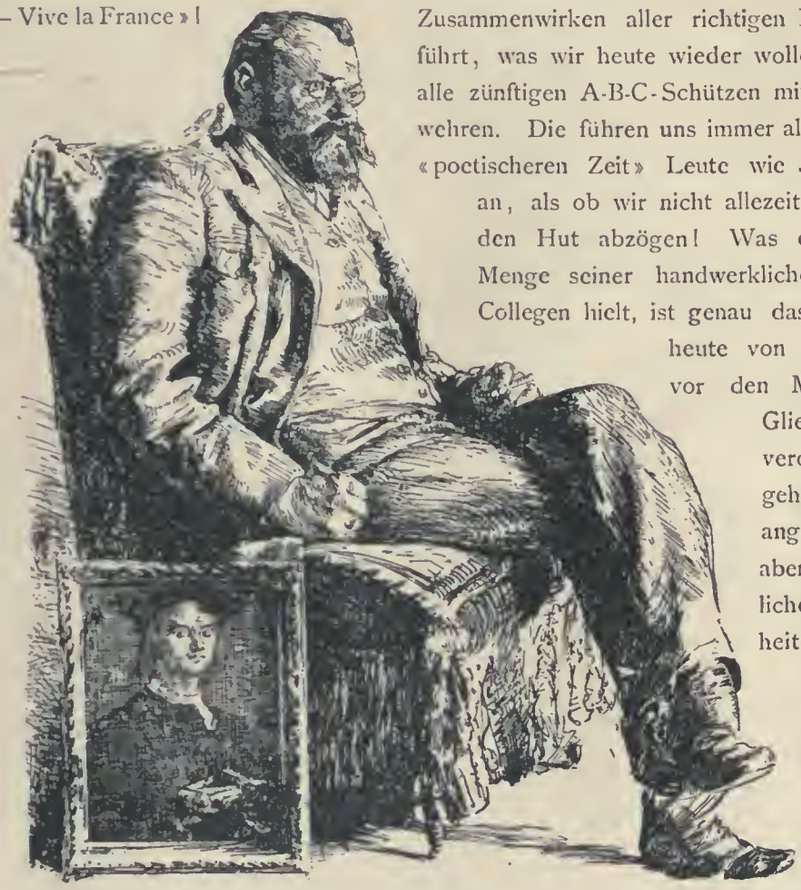
Otto Greiner. Gartenwirthschaft.

meinen Perspectivicus hätte zahlen können! Der Mann versteht seine Sache aus dem ff, aber er lässt sich auch entsprechend zahlen — fünfundzwanzig Francs per Tag, neunzig Tage brauchte er, also — ja, ich glaube mich zu entsinnen, dass ich ihm so etwas wie zweitausend und einige hundert Francs bezahlte; der hat seinen Schnitt gemacht! Und schliesslich ist der Transport von so einer Leinewand auch gerade keine Kleinigkeit, man braucht Schienen, man braucht ein Gehäuse, um die Rolle unterzubringen und andere derartige Kleinigkeiten. Das Kistchen, was ich dazu benutzte, glich einem hohlen Baum, neun Meter lang, einen halben Meter im Durchmesser. Dahinein wurde die Leinewand eingerollt und so nach dem Salon spedirt. Der Rahmen

Otto Greiner. Portrait-Studien.

macht dann auch noch eine Kleinigkeit aus, und halt, dass ich es nicht vergesse, die Rechnung für gebrauchtes Antipyrin gegen Kopfschmerz und Migraine hat auch eine ganz anständige Höhe erreicht. Schliesslich muss ich noch dazu rechnen, dass ich jährlich dreissig bis vierzigtausend Francs verlor, weil ich absolut an nichts Anderem arbeitete als für die Unsterblichkeit, von der man bekanntlich nicht lebt!»

«Und das Resultat?» Wofür all' die Anstrengung, die Mühe, die Kosten dieses Unternehmens, wofür?» Er blies eine Rauchwolke in die Luft und erwiderte: «Bah — Vive la France»!



Otto Greiner. Portrait-Studie.

«Nun und? Ist das Alles?»

«Ja, was möchten Sie denn eigentlich sonst noch? Ich dächte, was *Rochegrosse* gethan hat, kann nur ein Mensch thun, der die glühenden Gefühle seines ganzen Wesens der Kunst und seinem Vaterlande weiht! Uebrigens scheint in Frankreich auch allmählig die Idee Platz zu greifen, dass man nur dann ein Mensch sei, wenn man die Uniform getragen hat. Eines geht ihnen noch ab: Sie haben keine Corpsstudenten! Uebrigens was hilft das Alles! Ich wiederhole, was ich anfangs sagte: Wer die Kunst nicht um ihrer selbst willen ausübt, der ist kein Künstler, und wenn er weiss Gott was für Auszeichnungen erfährt! Diese sind gar oft blos die Zinsen des krummen Buckels, nicht der Kunst und wer darob sich zu grämen das Zeug hat, kommt aus dem Trübsinn nicht heraus. Freilich kann er nicht so leichten Herzens «Vive la France» sagen, wie *Rochegrosse*.

Aber dem ist die Legion d'honneur doch sicher!»

«Die zählt nach Zehntausenden»!

«Ja, sie wird etwa soviel Mitglieder haben, als bei uns zusammen genommen Professoren, Commercien- und Geheime-Räthe existiren, die weder zu unterrichten noch irgendwie zu rathen haben. Apropos, kennen Sie *Greiner*?»

«*Greiner*? Nein. Ist er auch Künstler?»

«Da, die fliehenden Faune sind von ihm (siehe S. 136), und hier eine ganze Reihe von Zeichnungen, famose Geschichten, an denen man sieht, mit welcher Liebe er die Natur studirt, wie er jede Kleinigkeit in ihrer charakteristischen Erscheinung versteht und weiss, wie erst das richtige Zusammenwirken aller richtigen Einzelnheiten zu dem führt, was wir heute wieder wollen, und wogegen sich alle zünftigen A-B-C-Schützen mit Händen und Füssen wehren. Die führen uns immer als Repräsentanten einer «poetischeren Zeit» Leute wie *Schwind* und ähnliche an, als ob wir nicht allezeit vor solchen Meistern den Hut abzögen! Was der von der grossen Menge seiner handwerklichen Zeitgenossen und Collegen hielt, ist genau das Nämliche, was wir heute von ihnen halten. Er hat vor den Modell-Fuchsern und Gliederpuppen-Copisten verdammt wenig Respect gehabt, er war eine zu tief angelegte Natur. Dass sich aber ein durchaus gründliches Streben nach Wahrheit mit ganz phantastisch-erfundenen Dingen famos verträgt, dafür sprechen Leute wie *Greiner!* Wissen Sie, dass das ganze blondbärtige Männchen einundzwanzig Jahre alt und im Grunde genommen völlig Autodidact ist, der lediglich die Modelle der Academie sich zu Nutzen zog, weil er sich selbst keine halten konnte. Er war zuvor Lithograph. Sie müssten einmal seine Skizzenbücher sehen aus dieser Zeit! In den Mittagstunden zeichnete er seine Mit-Lehrlinge und machte allerlei Compositionen, im grossen Style natürlich, das thut man ja immer, bevor man sich selbst ernstlich verstehen lernt, was man eigentlich als Künstler will — aber das ist nicht der wesentliche

Grundzug seiner künstlerischen Backfischperiode, wenn ich für das Alter von fünfzehn, sechszehn, siebzehn Jahren diesen Ausdruck anwenden soll. Ich habe sein Skizzenbuch aus jener Zeit oft durchgeblättert und mir die eingeklebten Sachen angeschaut! Lenau's Savonarola hat ihn begeistert, Mephisto spielt keine unbedeutende Rolle, apocalyptische Reiter spuken da herum und die Paralipomena zu Goethe's Faust beschäftigten ihn stark. Daneben finden sich humoristische Tischkarten, Kegelbahnbilder, Affenstudien und andere Errungenschaften eines Menageriebesuches, Aquarellskizzen nach der Natur, die das Hinneigen zum intimen Formenstudium bereits völlig klar zeigen, andere aus offenbar weit vorgeschrittenerem Stadium, weiter in mehrfachen Exemplaren das Portrait seiner Grossmutter, als Sterbende und als Leiche, daneben geschrieben schmerzliche Betrachtungen über das Dahingehen der offenbar sehr von ihm geliebten Frau, allerlei zweiflerische Fragezeichen über die Schwelle zum Unbekannten, die der Tod bildet, dann Portraits von Altersgenossen, deren treffende Charakteristik frappirend wirkt. Köpfe in den verschiedensten Beleuchtungen und — Copien nach *Liezen-Mayer*'schen Zeichnungen oder eigentlich Holzschnitten zu dem Liede von der Glocke. Er ist noch in der Schule *Liezen-Mayer's* und hat diesem kürzlich ein reizendes Blatt gezeichnet, das als Erwiderung auf eine Mahnung des Lehrers entstand. *Greiner's* Phantasie ist diesem vielleicht manchmal etwas unzeitgemäss erschienen und er ermahnte den jungen Künstler, sich mehr an die reale Welt zu halten. Eine solche Scene illustrirte *G.*: Der Lehrer (wir geben diese ganz ausgezeichnete Portraitstudie wieder und sind bescheiden der Meinung, dass, wer die Natur so aufzufassen im Stande ist, die reale Welt sicherlich nicht verkehrt anschaut) sitzend, *G.* vor ihm stehend und nebenher, durch die Luft purzelnd, ein Heer von Geistern, auf die des jungen Künstlers Entschuldigungsgründe gehen. «Aber Herr Professor, es nützt Alles nichts, wenn ich auch Geistliche und Hausknechte zeichne, so kommen doch schliesslich lauter Satyre heraus!» Ob der Lehrer nicht eine Riesenfreude über diese liebenswürdige Entgegnung gehabt haben mag? In *Greiner* steckt vielleicht ein Stück *Rochegrosse*, er ist ein wirkliches ‚jeune monstre', wenn er sich auch noch nicht mit einer neun Meter langen Leinewand zu schaffen gemacht hat — das wäre in Deutschland noch eine viel, viel schlechtere Speculation als in Frankreich, und *Greiner* hat weder unter den Fahnen gestanden, noch auf der Mensur den Schläger geschwungen — nein, er war ein armer Lithographenlehrling, dessen Vater, wie er mir treuherzig sagte, «mich und meine Mutter verlassen hat, ohne dass wir weiter von ihm wissen». Es berührte mich fast traurig; man hört dergleichen Worte ungleich stärker, wenn sie aus einem Munde kommen, der zu einem sympathischen Gesicht mit ein paar guten blauen Augen gehört. *Greiner* hat zuweilen zu erfahren geglaubt, dass das Wort «Entgegenkommen» gerade manchen Collegen offenbar nur dem Hörensagen nach bekannt sei! Ach — wir wollen gar nicht von Entgegenkommen sprechen, nein, nur von freier, rückhaltloser Anerkennung! Wie viele Menschen bringen das freudigen Herzens fertig, ohne dass ihnen dabei der Gedanke aufsteigt, sie könnten am Ende an ihrer eigenen höchst werth- und ehrenvollen Persönlichkeit gar etwa Schaden erleiden! Brodneid — es klingt unschön, das Wort, aber es ist eigentlich der Grundbegriff der Menschlichkeit und der gesellschaftliche Kitt Aller oder wenigstens der Meisten, die im gleichen Fahrwasser dahinsegeln,

Otto Greiner. «Auch ein Akademiker».

Paul Haecker pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Holländisches Mädchen mit Katze.

Brodneid kann z. B. auch jene beleidigend herablassende Haltung genannt werden, die ein zwar Höhergestellter, nichtsdestoweniger aber nicht höher Begabter einem jungen Menschen gegenüber beobachtet, von dem er im innersten Herzen bereits die Ueberzeugung hegt, dass er ihm «über» sei! Dergleichen Leute giebt es — und zwar die schwere Menge — auch unter den Künstlern, ach, vielleicht da gerade erst recht, besonders unter Jenen, deren Firma auf dem Weltmarkt unbedingten Credit geniesst. Was soll nun da so ein junger Kerl anfangen, Einer, in dem's gährt, in dem sich das Drängen, das Treiben innewohnender Kräfte Luft machen will! D'reinschlagen kann man doch nicht gleich, auch wenn man's zuweilen gern thäte. Es ist auch unhöflich, vor Allem unpolitisch; also was thun? Auf den Richterspruch eines Verehrten, eines Gewaltigen im Reiche der Kunst vertrauen, sich offenherzig an ihn wenden und ihm sagen, wo einen der Schuh drückt? Manchmal glückt's! *Greiner* wandte sich in einer solchen Stimmung an *Menzel*. Wär's nicht unbescheiden, ohne Erlaubniss solch einen Brief ganz wiederzugeben, so wäre hier vielleicht der rechte Platz dafür; *Greiner* wurde in seiner Hoffnung nicht getäuscht. *Menzel* antwortete, antwortete wie ein Erfahrener, der es mit dem Unerfahrenen ehrlich meint und ferne jeder Hochnäsigkeit steht:

«. . . . Und wie sollte Ihr Weg ein falscher sein! Das täglich Umgebende, wie Sie ja sagen, ist am besten, am gründlichsten zu studiren. Die alte Kunst ist ja auch auf keinem andern Wege zu Flor gekommen. Die alten Künstler waren noch ganz anders auf ihr Zuhause angewiesen.

Aber noch was macht Ihnen zu schaffen!

Sie werden doch wohl schon an andern Ihrer Cameraden mit angesehen haben, dass das Keinem, der nicht gerade in Coupons emballirt zur Welt kam, erspart wird. Das Ding hat viele, überall andere Namen. Bei Ihnen heisst's also ‚süsses Zeug', im Leben heisst das bittere Kraut ‚Muss', auch ‚Friss Vogel oder stirb'. Man weiss von Leuten, und zwar die heute ziemlich was gelten, an die in ihren hilflosen Jugendtagen noch andere Ansinnen gestellt wurden. Und musste Alles als Gelegenheit zum Ueben, zum Lernen mitbenützt werden. Es ist da kein anderer Weg, als der da heisst: Sich aus Allem eine künstlerische Aufgabe machen — sofort hält man nichts mehr für seiner unwürdig, auch süsses Zeug wird interessant, lehrreich, sogar schwer. Das Leben hat für verneinende Gesinnungstüchtigkeit der Jugend wenig übrig nach solcher Seite hin. Unverdrossene Leistung ist werthvoller, früher oder später auch fördernder . . . . .

Ich bin nicht Mentor, sonst würde ich rathen, auch hübsch was zu lesen, nicht lauter Dichtung, auch nicht lauter Künstlergeschichte, aber Geschichte — auch nicht etwa, um Geschichtsmalerei zu treiben! etc. etc.»

Otto Greiner. Portrait-Studie.

Daran erkennt man vielleicht auch so hin und wieder die Aechtheit des Künstlerthums vom Gegentheil, und wenn schliesslich auch einmal ein Wahrhaftiger unliebenswürdig ist, so sind die unliebenswürdigen Comödianten und Selbstbeweihräucherer deswegen nicht um Haaresbreite weniger unausstehlich und widerlich. Item, *Greiner* war glücklich über den *Menzel*'schen Bescheid und arbeitet nun eben tapfer d'rauf los, zeichnet, malt, radirt und versteht seine ursprüngliche Brodkunst, das Lithographiren, dermassen zu behandeln, dass man glauben möchte, Radirungen vor sich zu haben. Und was die Zukunft bringen wird, ist, geb's Gott, hoffentlich gut. *Greiner*, *Greiner*, nur nicht überschnappen, es giebt schon sonst genug Narren, und der Grössenwahn ist bekanntermaassen eine der häufigst vorkommenden Arten geistiger Gestörtheit, an einzelnen Menschen wie an einheitlichen Vielheiten!

«Was liegt denn da noch neben den *Greiner*'schen Satyrn, ein *Gabriel Max*, was?»

Ja, und ein schöner obendrein. Mag das Bild heissen wie es will, das bleibt sich für mich ziemlich gleichgültig, offenbar ist es ein Thema, das mit dem Wesen einer uns vorerst noch ungreifbaren Welt zusammenhängt.

anderthalb Decennien zuvor über die Schlachtfelder auf Frankreichs Boden an der Spitze seiner siegreichen Armee vordrang und den herrlichsten Schlussstein in sein ruhmreiches Leben einsetzte. *Rocholl* war Schüler von *Piloty* in München, ist später nach Düsseldorf übergesiedelt und hat militärische Episoden zur eigentlichen Aufgabe seiner Thätigkeit gemacht. Von ihm war u. A. das famose Bild der letzten Münchener internationalen Ausstellung: «Die Rückkehr des Restes der Cuirassier-Schwadronen von ihrem Todesritte bei Mars la Tour». Dann ist da ein anderes ganz reizendes Ding von *Paul Hoecker* in München, das kleine holländische Madel mit dem riesigen schwarzen Kater im Arme. Man möchte beinah sagen, dass die beiden eine gewisse Aehnlichkeit mit einander haben. Hier dann ein Fächer von *Georg Papperitz*, eine schöne Schläferin von den Göttern des Traumes still durch die Himmelsräume dahingetragen, umspielt von Amoretten, die vielleicht nicht den unwesentlichsten Theil Dessen ausmachen, was die Sinne des ruhenden Menschenkindes umgaukelt und im Traume rosige Zukunftsbilder erstehen lässt. Und last not least ein vorzügliches Blatt von *Hans von Bartels*, der zuerst unter den Malern unserer Tage in München der Aquarell-Farbe jene Geltung verschaffte, die ihr gebührt. Seine Arbeiten sind von einer Kraft und Sattheit des Tones, wie sie von Manchem kaum in Oel erreicht werden; er ist, wenn auch ganz modern, doch keiner von Jenen, welche die Farbe erst dann für interessant halten, wenn sie etwas Schwindsüchtiges hat, vielmehr weiss er seine ganze Palette zu gebrauchen und ihr Dinge zu entlocken, die ebenso malerisch als gesund gesehen sind. Genug für heute. Demnächst öffnen sich die Hallen des Glaspalastes, und dann wollen wir sehen, was dort an allen möglichen Herrlichkeiten zu schauen sei.

Otto Greiner Fliehende Faune.

N
3
K86
Bd.2
Halb.1

Die Kunst unserer Zeit

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY